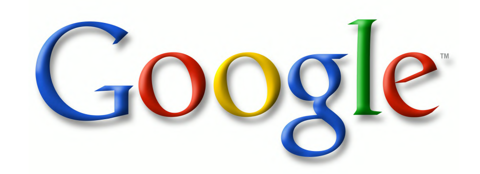
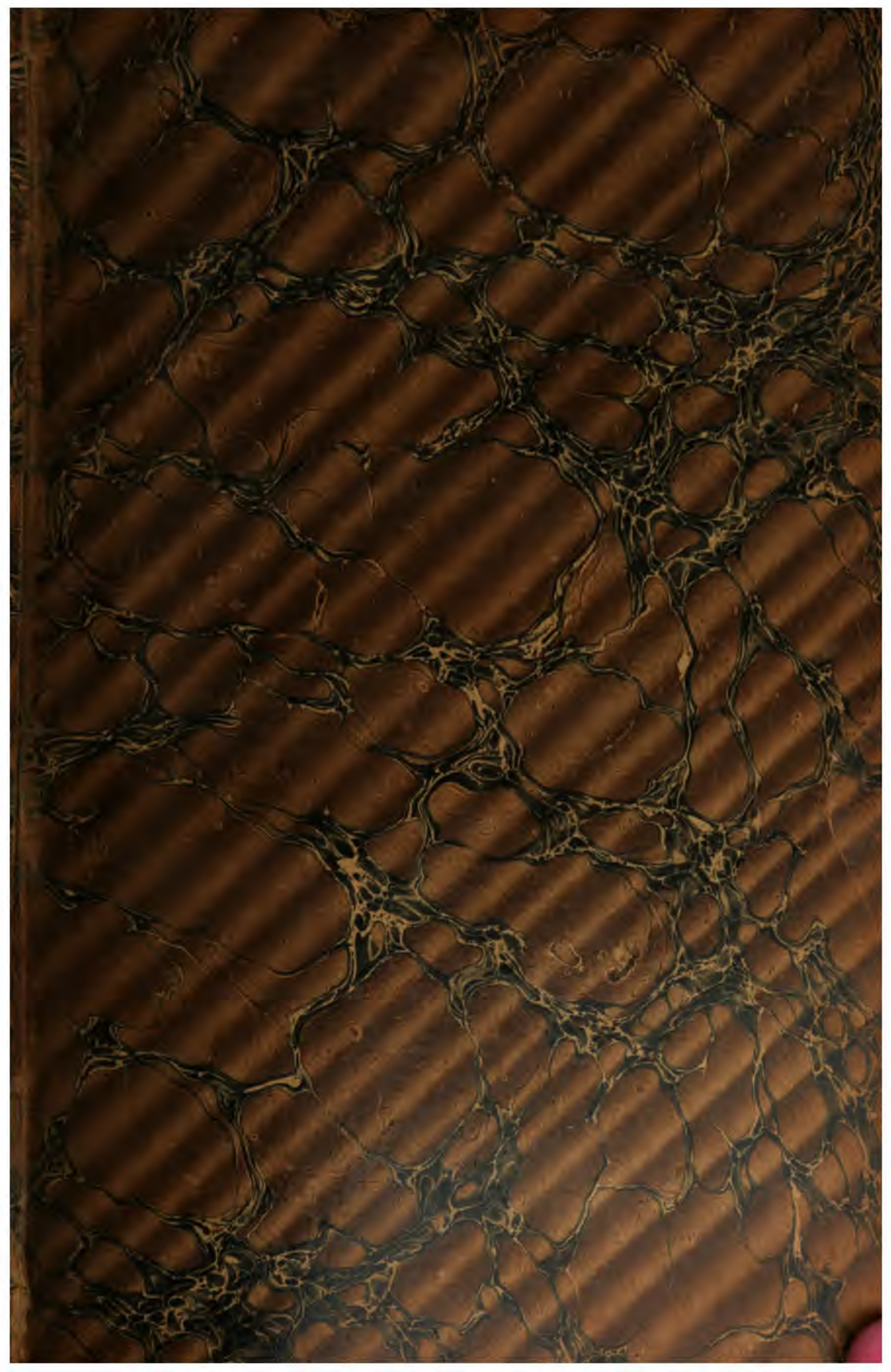






FA 4949.2
SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS
Harvard College Library
FROM THE
SALISBURY FUND.
In 1858 STEPHEN SALISBURY, of Worcester, Mass. (Class of 1817), gave $5000, the income to be applied to "the purchase of books in the Greek and Latin languages, and books in other languages illustrating Greek and Latin books."
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



ANDRÉ JOUBIN

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES,
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

LA SCULPTURE GRECQUE

ENTRE LES GUERRES MÉDIQUES ET L'ÉPOQUE DE PÉRICLÈS

...ἐμμετρία καὶ ἀληθεία. PLATON, *Philèbe*, 65 A.



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1901

LA

SCULPTURE GRECQUE

CORBEIL. — IMPRIMERIE ÉD. CRÉTÉ

ANDRÉ JOUBIN

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES,
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

LA SCULPTURE GRECQUE

ENTRE LES GUERRES MÉDIQUES ET L'ÉPOQUE DE PÉRICLÈS

...ἐμμετρίᾳ καὶ ἀληθείᾳ. PLATON, *Philèbe*, 65 A.



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1901

A

Monsieur Georges PERROT

LA
SCULPTURE GRECQUE

INTRODUCTION

Reprendre, même en un aussi modeste essai, un chapitre de l'histoire de la sculpture grecque, après que des maîtres éminents paraissent en avoir déjà épuisé la matière, passera sans doute pour une entreprise bien hardie, et je n'ignore pas à quelles comparaisons, fâcheuses pour moi, je m'expose en l'abordant. Pourtant, des découvertes récentes, comme celles de l'Aurige de Delphes et du catalogue des Olympioniques, par exemple, sont venues jeter quelque lueur sur l'art d'une époque qui fut décisive dans l'évolution de la sculpture grecque, puisque c'est celle où se formèrent les maîtres des sculpteurs classiques. Ces documents nouveaux suffiraient peut-être à excuser une tentative de ce genre. Après avoir fait un long apprentissage dans les Musées et rédigé de nombreux catalogues, j'ai pensé aussi que le caractère même d'une thèse de doctorat m'autorisait à proposer une composition d'ensemble.

Mais avant d'aborder cette étude de la sculpture grecque, entre les guerres médiques et l'époque de Périclès, encore convient-il de justifier les limites que nous avons choisies.

Dans une histoire dont l'évolution est aussi régulière que celle de l'art grec, peut-on, sans arbitraire, isoler ainsi une période de celle qui la précède et de celle qui la suit? Répondre à cette question, c'est définir notre sujet.

La limite inférieure en paraît d'abord nettement marquée. Le Parthénon, qui résume aujourd'hui pour nous l'œuvre des maîtres classiques, fut construit entre les années 447 et 438. Mais, lorsque Phidias fut chargé par Périclès de la décoration du monument, l'artiste n'en était certainement pas à ses débuts. M. Furtwängler[1], il est vrai, considère comme un « mythe » ce que l'on a appelé « la période cimonienne » de l'activité du maître. Cependant, même en contestant la valeur du témoignage de Pausanias à ce sujet, et sans vouloir entrer ici dans la discussion de la chronologie encore très obscure de Phidias, il paraît difficile d'admettre que la Lemnia exécutée en 450, n'ait pas été précédée, entre 460 et 450, de quelques essais de jeunesse.

C'est à la même époque qu'il convient de faire remonter aussi les premières œuvres de Polyclète et de Myron. Le catalogue des Olympioniques[2] entre les années 480 et 448 nous renseigne sur ce point avec certitude. Entre autres statues d'athlètes, Polyclète avait exécuté celles de Pythoclès d'Élée et de Cyniscos de Mantinée dont on a retrouvé les bases à Olympie. Le papyrus d'Oxyrrhyncos nous apprend que Pythoclès d'Élée fut vainqueur au pentathle en l'année 452 : ce serait aussi la date de la statue de Pythoclès[3]. Comme la

1. MP, p. 35.
2. C. Robert, Olympische Sieger, dans *Hermès*, 1900, p. 141 et suiv. — Cf. aussi Th. Reinach, dans *Rev. Arch.*, 1899, II, p. 399-412.
3. J'admets naturellement, ce qui ne paraît guère contestable, que l'érection des statues d'Olympioniques suivait immédiatement leurs victoires. Cf. à ce sujet les observations très judicieuses de M. C. Robert, *l. l.*, p. 194.

base de Cyniscos paraît, d'après les caractères de l'écriture, plus ancienne que celle de Pythoclès, M. Carl Robert propose, avec beaucoup de vraisemblance[1], pour la victoire de Cyniscos, la date de 460, qui serait aussi celle de la première statue de Polyclète. Enfin, d'après le papyrus d'Oxyrrhyncos, l'année 452 est encore celle où Aristion d'Épidaure remporte la victoire au pugilat. Polyclète était l'auteur de la statue de cet athlète, en sorte que nous connaissons aujourd'hui trois statues polyclétéennes certainement antérieures à 450.

Quant à Myron, la chronologie, jusqu'ici très incertaine, de cet artiste se trouve fixée maintenant avec beaucoup de précision, grâce au catalogue des Olympioniques. M. Carl Robert propose, sous réserves du reste, l'année 476 pour la victoire et la statue myronienne du coureur laconien Ladas; mais il est impossible de faire état du texte, — il ne reste qu'une seule lettre du nom du vainqueur et encore est-elle douteuse, — pour justifier une hypothèse aussi invraisemblable que celle qui ferait de Myron le contemporain de Critios et Nésiotès. Par contre, la victoire de Timanthès en 456 et celle de Lykinos en 448 nous donnent, pour la première fois, la date certaine de deux statues de Myron. Ainsi, la carrière de Phidias, de Polyclète et de Myron paraît s'être développée à peu près parallèlement et les débuts de ces trois artistes remontent aux années 460-450.

En étudiant la sculpture de la période immédiatement antérieure au gouvernement de Périclès, on se propose de reconstituer, dans la mesure du possible, l'œuvre de la génération qui a formé celle des sculpteurs classiques. Bien

1. En effet, une lacune dans le texte du papyrus nous prive des noms des vainqueurs de l'Ol. 79 (464 av. J.-C.) et de l'Ol. 80 (460 av. J.-C.); on ne peut les restituer que par conjecture; quelques-unes de ces restitutions présentent du reste un caractère de certitude absolue.

entendu, nous ne prenons point l'année 460 comme la limite rigoureuse où s'arrête l'activité de ces artistes, ni comme un *terminus ante quem* pour les monuments que nous aurons à analyser. Du reste, nous ignorons généralement la date exacte des sculptures que nous avons conservées. Si nous la connaissions, nous verrions sans doute que les maîtres de Phidias, de Myron et de Polyclète étaient encore en pleine floraison au moment où leurs élèves débutaient, et que ces élèves eux-mêmes commencèrent, comme tous les artistes, par imiter leurs maîtres. Pour préciser les idées, nous considérerons les marbres du Parthénon comme les représentants par excellence du style classique, et, par sculpture de la génération antérieure à l'époque classique, nous entendrons la sculpture antérieure au Parthénon : nous laisserons intacte toutefois l'œuvre entière de Phidias, de Myron et de Polyclète.

Si l'on arrive ainsi à séparer nettement l'œuvre des sculpteurs classiques de celle de leurs prédécesseurs immédiats, on peut se demander si la figure de ceux-ci se distingue aussi clairement de celle des maîtres qui les ont précédés. Après avoir justifié le choix de la limite inférieure de notre étude, il s'agit d'indiquer les raisons qui nous autorisent à en fixer le point de départ aux guerres médiques. La durée d'une carrière d'artiste varie entre trente et quarante ans environ. L'activité des sculpteurs dont l'influence s'est exercée jusque vers 450 commença donc entre 490 et 480. Cette année 480 marque dans l'histoire de la sculpture grecque une date précise : c'est l'année où l'Acropole d'Athènes fut prise et dévastée par les Perses. Des fouilles récentes nous ont rendu une partie des sculptures qui se dressaient sur l'Acropole avant cette catastrophe. Nous possédons ainsi tout un groupe de monuments où l'on suit l'évolution de la sculpture à Athènes jusqu'en 480.

Ils montrent comment, au cours du vi^e siècle, les artistes indigènes subirent l'influence des marbriers ioniens, et se laissèrent prendre à la grâce un peu mièvre de leur style. Mais déjà dans les sculptures les plus récentes de la série, celles qui se rapprochent le plus de l'année 480 et que l'on peut vraisemblablement attribuer aux premières années du ve siècle, on entrevoit des tendances nouvelles : les artistes cherchent à réagir contre la mode ionienne, à se dégager des conventions et à se rapprocher de la vérité dans l'étude des formes, des draperies et des mouvements. Les Tyrannicides de Critios et Nésiotès, exécutés en 477, annoncent le triomphe définitif de cet esprit nouveau. L'art grec s'est affranchi des liens qui le rattachaient encore à l'art de l'Orient.

En prenant comme point de départ de notre enquête les monuments immédiatement postérieurs au pillage de l'Acropole, il semble bien que nous assisterons aux débuts des maîtres qui formèrent lès sculpteurs classiques. Mais, ici encore, la date de 480 ne saurait marquer une barrière infranchissable : il ne nous sera pas interdit de rechercher dans des œuvres antérieures au sac de l'Acropole les origines d'un type ou d'une forme plastiques. En art, les limites ne sont pas aussi rigoureusement établies, et un événement politique ne constitue point forcément une date. Et de même qu'après les guerres médiques les survivants de l'ancienne génération continuaient à travailler dans le goût ionien, — Égine nous en fournira un exemple caractéristique, — de même les représentants de l'esprit nouveau avaient dans le passé des attaches qu'il conviendra de signaler.

Ainsi, en donnant aux dates l'élasticité nécessaire, nous nous proposons d'étudier l'œuvre de cette génération d'artistes qui, entre les guerres médiques et le gouvernement de Péri-

clès, renouvelèrent profondément la plastique grecque. Ces trente années si fécondes, on les appelle quelquefois des années de transition, parce qu'elles séparent les maîtres classiques des artistes proprement archaïques. Mais le terme ne marque pas avec assez de force le rôle éminemment créateur d'une époque qui présente tous les caractères d'une renaissance artistique. On pourrait, dans une certaine mesure, comparer l'effort des sculpteurs de ce temps à celui des Quattrocentistes italiens que l'amour de la nature arrache définitivement à la tyrannie de l'art du moyen âge. Comme Donatello et les sculpteurs florentins, ce furent véritablement des Précurseurs que ces maîtres chez qui l'on voit poindre déjà le génie de Myron, de Polyclète et de Phidias.

Telles sont les limites de cette étude. J'ai tâché avant tout d'y être clair ; je ne veux pas dire par là que j'aie toujours vu clair. L'histoire de l'art grec s'est déjà renouvelée bien des fois depuis cent ans, et des résultats qui paraissaient acquis ont été emportés par le hasard d'une découverte. Aussi, ai-je essayé, autant que possible, de ne pas m'aventurer dans le domaine des pures hypothèses, et en même temps d'éviter ce que Renan appelait « l'horrible manie de la certitude », qui entraîne parfois certains historiens à affirmer avec violence justement les choses que nous savons le moins. J'ai dû me contenter bien souvent de conclusions négatives, et je regrette de ne pouvoir présenter un portrait en pied de Calamis, d'Onatas ou de Pythagoras de Rhégium. J'espère pourtant, en étudiant les caractères de la sculpture de leur temps, diminuer un peu la distance qui nous sépare de ces ombres évanouies, et définir avec plus de précision le rôle qu'ont joué, dans la formation de l'idéal classique, ces illustres Précurseurs.

CHAPITRE PREMIER

LES TEXTES

LES ARTISTES ET LES ÉCOLES.

Depuis cinquante ans, les travaux de Brunn[1] ont orienté la critique vers l'histoire des artistes grecs. Réunir les textes épars qui les concernent, fixer les dates de leur activité, recueillir les plus fragiles traditions biographiques, et, cette trame ainsi établie, y introduire l'étude des œuvres elles-mêmes dans leurs rapports avec les artistes, voilà la méthode généralement adoptée pour écrire l'histoire de l'art grec. A voir les résultats de cette combinaison, on peut se demander si le problème est ainsi bien posé, et devant le caractère purement hypothétique des différents portraits qu'on nous a tracés de Phidias, de Myron, de Polyclète, de Praxitèle, sans parler des noms moins illustres, on doute de pouvoir ressusciter jamais ces ombres évanouies. C'est un espoir, pourtant, qu'il ne faut pas abandonner tout à fait. Mais en attendant qu'une série d'heureuses coïncidences, comme celle qui a conduit récemment M. Preuner à découvrir une statue de Lysippe, nous permette d'identifier avec certitude l'œuvre des sculpteurs grecs, il paraît indispensable, du moins pour la période qui nous occupe, de renoncer résolument à la méthode habituelle. Si l'on songe en effet, qu'entre les guerres médiques et le gou-

1. *Geschichte der Griech. Künstler*, 1re édit. 1852. — 2e édit. 1889.

vernement de Périclès, parmi toutes les statues de ce temps qui nous ont été conservées, en originaux ou en copies, seuls les Tyrannicides de Critios et Nésiotès ont pu être restitués à leurs véritables auteurs, on hésiterait sans doute à attribuer quelque valeur objective à une recherche où l'on se proposerait avant tout de reconstituer la physionomie et l'œuvre des grands sculpteurs de ce temps. Il convient donc de séparer absolument l'étude des artistes de celle de leurs œuvres, la critique des textes de celle des monuments. Le moment n'est pas encore venu où une vive lumière puisse jaillir du rapprochement de ces deux séries de documents. Ce n'est pas une raison pour que l'on néglige les uns au profit des autres. Les textes, si incomplets, si décevants qu'ils soient, restent toujours et malgré tout, la base solide de tout essai de chronologie. Des découvertes postérieures aux deux publications classiques d'Overbeck[1] et de Lœwy[2] éclairent du reste et renouvellent sur plus d'un point l'histoire des Précurseurs.

Ce que l'on doit demander avant tout aux textes littéraires ou épigraphiques, ce sont les éléments d'une chronologie des sculpteurs dont l'activité s'est exercée entre les guerres médiques et l'époque de Périclès. Nous laisserons de côté tous ceux, comme Hagélaïdas ou Anténor, par exemple, qui pouvaient vivre encore dans les premières années du v[e] siècle, mais dont la carrière appartient surtout au vi[e] siècle, — ou comme Myron, Polyclète ou Phidias, qui ont débuté avant 450, mais qui appartiennent à l'époque classique. Restent, entre ces deux groupes, les artistes que nous avons appelés les Précurseurs.

1. *Die antiken Schriftquellen*... 1868.
2. *Inschriften Griech. Bildhauer*, 1885.

Comment et dans quel ordre convient-il de les étudier? D'habitude, on les groupe par nationalité. L'ethnique qui accompagne généralement dans les textes le nom de la personne, nous fournit les indications nécessaires à ce sujet. Sans discuter encore la valeur et la portée de ce classement, qui paraît du moins commode, nous suivrons la tradition, en commençant par Athènes.

Écartons d'abord, pour les raisons que nous venons d'indiquer, Anténor et Endoios. Quelque opinion qu'on ait sur le prolongement possible de leur carrière dans le premier quart du v[e] siècle[1], des documents certains nous montrent en ces deux artistes des représentants de l'art du vi[e] siècle. Pour Anténor, c'est la statue féminine découverte sur l'Acropole et qu'on peut décidément lui attribuer[2]; c'est aussi le fait qu'il est l'auteur du premier groupe des Tyrannicides exécuté au lendemain de l'expulsion des Pisistratides. De même, les deux inscriptions[3] qui portent la signature d'Endoios datent, au dire des épigraphistes, du dernier tiers du vi[e] siècle. Anténor et Endoios étaient donc, en art, des ionisants qui, s'ils vivaient encore en 480, devaient paraître bien démodés à leurs jeunes confrères de la génération nouvelle.

Parmi ceux-ci, les plus connus sont Hégias et Calamis. D'Hégias, malheureusement, nous ne savons pas grand' chose de précis. Les textes[4] l'appellent indifféremment Hégias ou Hégésias. En montrant que le nom d'Hégias était un diminutif

1. Je n'ai donc pas à discuter ici les arguments présentés par M. Lechat (REG, 1892, p. 385 et 1893, p. 23), pour reporter à une date postérieure à 480, l'Athéna assise d'Endoios. Quel que soit le terme qu'on fixe à la carrière d'Endoios, — et j'avoue qu'il me paraît difficile de la prolonger après 480, — cet artiste appartient surtout au vi[e] siècle.

2. Nous aurons à revenir sur cette question, à propos des Tyrannicides.

3. Lœwy, IGB, 8, et Δελτ. ἀρχ, 1888, p. 208.

4. Overbeck, SQ, 452-456.

de la forme Hégésias, comme Zeuxis l'est de Zeuxippos, M. Fick[1] résolvait une difficulté qu'avait soulevée une erreur de Pline[2] qui prenait Hégias et Hégésias pour deux artistes différents. Le même Pline nous donne encore sur le compte de ce sculpteur un renseignement manifestement faux, quand il dit qu'Hégias florissait dans la 85e olympiade (448) en même temps que Phidias, Alcamène et Critios. Une inscription portant la signature d'Hégias, découverte sur l'Acropole[3], conserve encore les traces de l'incendie allumé par les Perses; elle est donc antérieure à 480; mais, à en juger d'après les caractères de l'écriture, elle l'est sans doute de fort peu. Cette date corrobore la tradition rapportée par Dion Chrysostome[4] qui fait d'Hégias le maître de Phidias. Ajoutons enfin le témoignage concordant de Pausanias[5] qui considère Hégias comme le contemporain d'Onatas : tous ces faits paraissent établir que la carrière d'Hégias rentre tout entière dans la période que nous étudions.

Sur Calamis, nous ne possédons qu'une seule indication chronologique rigoureuse. Nous savons par Pausanias[6] que Calamis collabora avec Onatas au quadrige commandé par Hiéron de Syracuse et consacré par son fils Deinoménès à Olympie, en commémoration de la victoire olympique de Hiéron en 468. D'autres renseignements, moins précis il est vrai, semblent faire des années 460-470 le centre de la carrière artistique de Calamis. L'artiste était, au dire de Pausanias[7], l'auteur d'une statue d'Aphrodite consacrée par Cal-

1. *Griech. Personennamen*, p. 35.
2. HN, XXXIV, 49. — Cf. à ce sujet, Brunn, GK². p. 73.
3. CIA, I, 373, 259.
4. Cf. Overbeck, SQ, 455.
5. VIII, 42, 10.
6. VI, 12, 1.
7. I, 23, 2.

lias en haut des Propylées, à l'entrée de l'Acropole. A l'endroit signalé par Pausanias, on a découvert, portant une dédicace de Callias, fils d'Hipponicos, une base[1] qui, selon toutes les vraisemblances, est bien celle de l'Aphrodite de Calamis. D'après Schütz[2], l'écriture permet de placer l'inscription entre l'Ol. 75 et l'Ol. 80 (480-460). L'auteur de la dédicace serait alors le fameux Callias, le Laccoploutos, le beau-frère de Cimon.

Il est impossible, malheureusement, de fixer avec exactitude les limites extrêmes de la carrière de Calamis, les autres indications chronologiques que les textes nous fournissent étant extrêmement imprécises. Tout ce qu'on peut dire de la statue d'Ammon, consacrée à Thèbes par Pindare[3], c'est qu'elle est antérieure à la mort du poète arrivée en 445. Quant au groupe d'enfants commandé à Calamis par les Agrigentins[4], à supposer, — ce qui n'est point établi[5] — qu'il ait été dédié à Olympie après une victoire remportée à Motykha sur les Sicules en 450, il marquerait sans doute la date extrême de l'activité de Calamis. En effet, on ne saurait accepter la tradition rapportée par Pausanias[6], au sujet d'un certain Apollon Alexicacos, œuvre de Calamis, qui aurait été consacré à la suite de la grande peste d'Athènes de 430-427. A cette date, Calamis était certainement mort depuis longtemps. Aussi, de deux choses l'une, ou bien l'Apollon Alexicacos que vit Pausanias n'était pas de Calamis, ou, s'il était de Calamis, il ne fut pas consacré après la peste de 430-427.

1. Lœwy, IGB, 415.
2. Cité par Lœwy, *l. l.*
3. *Pausan.*, IX, 16, 1.
4. *Pausan.*, V, 25, 5.
5. C'est au moins fort douteux. Cf. Collignon, SG, I, p. 308, n. 1.
6. I, 3, 3.

Tout compte fait, l'acmé de Calamis paraît coïncider avec les années 480-460; on peut alors proposer, comme limites de l'activité du maître, les années 490-450. On laisse, bien entendu, indéterminées, les dates extrêmes qui marquent à peu près les bornes de la période où vécut la génération d'artistes dont nous cherchons à retrouver les représentants[1].

C'est à la même époque que se déroule la carrière de Micon, fils de Phanomachos, à la fois peintre et sculpteur, auteur renommé de statues d'athlètes et collaborateur de Polygnote et de Panainos dans la décoration du Pœcile, du Théseion et de l'Anakeion[2]. Ses peintures se placent donc toutes entre 470 et 450. Une statue qu'il fit de Callias l'Athénien, fils de Didymios, et dont la base a été retrouvée à Olympie[3], date de 472, année de la victoire de Callias[4]. Une autre signature de Micon qui figure sur une inscription de l'Acropole[5] date à peu près du même temps; cependant, elle est peut-être un peu plus récente.

A ce groupe de sculpteurs attiques, on peut joindre encore Critios et Nésiotès. Aucun texte, il est vrai, ne nous autorise

1. Nous n'avons pas à mentionner ici Praxias, dont Pausanias (X, 19, 4) fait un élève de Calamis et auquel le Périégète attribue le fronton du temple de Delphes. Les fouilles de l'École française d'Athènes ont démontré (BCH, 1895, p. 652) que cette attribution est erronée. Les fragments de sculpture de l'ancien temple qui ont été retrouvés, datent, au dire de M. Homolle, de la fin du VIe siècle; par conséquent ces sculptures ne peuvent être l'œuvre d'un élève de Calamis. Le temple, détruit au début du IVe siècle, fut remplacé par un nouveau temple dont la construction commença en 355. Là encore, toute collaboration d'un élève de Calamis paraît impossible. Du reste, si ce Praxias dont parle Pausanias est le même que Praxias de Mélité qui travailla à la frise de l'Érechtheion (CIA, I, 324 c), c'était un artiste de la fin du Ve siècle, l'inscription où il est mentionné datant de 407. (Cf. Lœwy, IGB, 526).

2. *Pline*, HN, XXXIV, 88.

3. Olympia, *Inschriften*, n° 146.

4. *Pausan.*, V, 9, 3, confirmé par la liste des Olympioniques du Papyrus d'Oxyrrhyncos.

5. Lœwy, IGB, 42.

à les considérer comme des Athéniens, et leurs noms, sur les textes épigraphiques conservés, ne sont point suivis de l'ethnique habituel. MM. Loeschcke[1] et Klein[2] contestent même l'origine attique des deux maîtres. La question, au fond, n'a pas grande importance. Le lieu de naissance d'un artiste n'exerce guère d'influence sur le développement ultérieur de son talent. Critios et Nésiotès peuvent bien ne pas être Athéniens d'origine, mais ils le sont devenus de fait. C'est à Athènes qu'ils se sont installés, c'est pour les Athéniens qu'ils travaillent, comme le montrent les documents que nous avons conservés à leur sujet.

D'abord, les textes bien connus relatifs aux Tyrannicides[3]. En 477, sous l'archontat d'Adimantès fut placé sur l'Agora d'Athènes le groupe exécuté par Critios et Nésiotès, et destiné à remplacer le groupe primitif, œuvre d'Anténor, que Xerxès avait emporté à Suse. A quel moment de la carrière des deux artistes convient-il de le rapporter? C'est ce que permettent de déterminer à peu près trois inscriptions[4] trouvées sur l'Acropole d'Athènes et portant la signature de Critios et Nésiotès. Deux d'entre elles sont gravées στοιχηδόν; Schütz[5] les attribue, d'après le caractère de l'écriture, aux environs de 460, plutôt avant qu'après[6]. La troisième inscription qui

1. AM, IV, 1879, p. 305. — Pour M. Loeschcke, le nom de Nésiotès semble indiquer que le personnage est un insulaire. Mais l'argument ne paraît guère valable. On trouve souvent des noms propres ayant la forme d'ethnique, sans que pour cela la personne soit née dans la ville que désigne l'ethnique, par exemple à Delphes, le Tégéate Φθιώτης ou le Delphien 'Εχιναῖος (Cf. Bourguet, BCH, 1899, p.365).

2. AEMOE, V, 1881, p. 85.

3. Cf. Overbeck, SQ, 57, 458.

4. Lœwy, IGB, 38, 39, 40.

5. *Historia alphabeti attici*, p. 45, cité par Lœwy, *l. l.*, n° 38.

6. C'est encore aux environs de 460 qu'il faut rapporter un quatrième fragment d'inscription, trouvé sur l'Acropole, où figure le nom de Critios. (Lœwy IGB, 398).

n'est pas gravée στοιχηδόν doit être, suivant la remarque de M. Lœwy, plus ancienne que les deux autres, sans qu'on puisse apprécier exactement l'intervalle de temps qui la sépare de celle-ci. Le groupe des Tyrannicides, exécuté dans la 75e olympiade, appartiendrait alors, suivant les apparences, à la jeunesse des deux artistes. Leur activité paraît ainsi à peu près fixée entre les années 480 et 460, mais elle a pu s'étendre avant et après.

La tradition[1] qui place Critios à la tête d'une diadochie d'artistes, disciples les uns des autres, ne permet pas de serrer les dates de plus près. Au dire de Pausanias, Ptolichos de Corcyre était le disciple de Critios, Amphion de Cnosse, le disciple de Ptolichos, et Pison, le disciple d'Amphion. Or, nous savons bien que Pison[2] travailla à l'offrande consacrée à Delphes par les Lacédémoniens après la victoire d'Aigos Potamos en 405, mais il est impossible de tirer de ce fait un renseignement précis sur l'époque à laquelle Ptolichos a pu fréquenter l'atelier de Critios. En somme, on ne se trompera pas de beaucoup en plaçant approximativement la carrière artistique de Critios et Nésiotès entre les années 490 et 450. On fera, bien entendu, les mêmes réserves que pour Calamis.

Du groupe des sculpteurs athéniens qui peuvent compter parmi les prédécesseurs des maîtres classiques, cinq noms seuls ont survécu, Hégias, Calamis, Micon, Critios et Nésiotès.

Les sculpteurs d'Argos ne sont pas plus nombreux. Écartons d'abord le plus célèbre d'entre eux, Hagélaïdas. Une tradition antique nous le représente, il est vrai, comme le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias et il semblerait qu'une

1. *Pausan.*, VI, 3, 5.
2. *Pausan.*, X, 9, 8.

étude consacrée aux prédécesseurs immédiats de ces artistes dût faire une large place à l'initiateur de tels disciples. Cette tradition, M. C. Robert[1] en a établi de façon décisive la fausseté en ce qui concerne Polyclète, M. Klein[2] en ce qui concerne Phidias, et je ne crois pas utile de reprendre à nouveau une discussion épuisée. Deux ou trois faits précis empêchent du reste de prolonger l'activité d'Hagélaïdas jusqu'aux alentours de 460[3], époque où débutent Myron, Polyclète et Phidias. D'abord, les textes fournissent pour certaines statues d'Olympioniques exécutées par Hagélaïdas des dates qui s'échelonnent entre 520 et 510[4], c'est-à-dire en pleine période archaïque, au moment où les figures viriles se dégagent à peine du type des Apollons primitifs. Ensuite, un texte[5] établit la collaboration d'Hagélaïdas avec Canachos et son frère Aristoclès, tous deux artistes du VIe siècle; enfin, l'inscription de la base de Praxitélès à Olympie[6], certainement antérieure, d'après M. Dittenberger[7], à 484, prouve qu'avant cette date, Argeiadas, le fils d'Hagélaïdas[8], avait déjà une réputation assez grande pour qu'on lui confiât des travaux

1. *Archäolog. Maerchen*, p. 99.
2. AEMOE, VII. p. 64.
3. Bien entendu, je ne tiens aucun compte du fait signalé par Pausanias (IV, 33,2) à savoir qu'Hagélaïdas avait exécuté une statue de Zeus Ithomatas pour les Messéniens de Naupacte, c'est-à-dire à une date postérieure à 456, époque de l'émigration des Messéniens après la prise de l'Ithôme par les Spartiates. La statue en question pouvait, à cette date, avoir été exécutée depuis longtemps et emportée par les émigrants. En attribuant enfin à Hagélaïdas une statue d'Héraclès Alexicacos, érigée dans le dème de Mélité à l'occasion de la grande peste de 430-427, le scholiaste d'Aristophane (*Ran.*, 504) donne un renseignement manifestement faux dont il n'y a pas lieu de tenir compte.
4. *Pausan.*, VI, 14, 11 (65e Ol). — id., VI, 10, 6, (66e Ol). — id., VI, 8, 6 (68e Ol.).
5. *Anthol. gr.*, I, 15, 35.
6. Olympia, *Inschriften*, nos 266, 630, 631.
7. *L. l.*, no 266.
8. M. Dittenberger, *l. l.* no 631, établit sans contestation possible la filiation d'Argeiadas et d'Hagélaïdas.

importants. En sorte qu'entre l'époque des grands maîtres classiques et celle d'Hagélaïdas, il y a place encore pour une génération intermédiaire qui serait représentée à Argos par le fils même d'Hagélaïdas, Argeiadas. On pourra y joindre aussi les trois collaborateurs d'Argeiadas à l'offrande de Praxitélès, tous les trois du reste parfaitement inconnus : Atotos[1] et Asopodoros, Argiens comme lui, et Athanodoros, qui est qualifié d'Achéen.

Dans ce groupe de sculpteurs argiens, il faut ranger encore Dionysios et Glaucos. Le premier exécute, en collaboration avec Simon d'Égine[2], un bige pour Phormis, qui vivait à la cour de Gélon entre la 73e et la 75e olympiade. Il travaille aussi avec Glaucos[3] au grand ex-voto de Smikythos à Olympie. Or, Smikythos vivait à Rhégium, près du tyran Anaxilas. A la mort du tyran, en 476, il prend la régence pendant la minorité des enfants d'Anaxilas, jusqu'en l'année 467. A ce moment, il quitte Rhégium et vient s'installer à Tégée. L'offrande qu'il dédie à Zeus Olympien est postérieure à cet exode. Si l'identification de cette offrande avec une base trouvée devant le temple de Zeus est exacte[4], l'érection du monument serait encore postérieure à la construction du temple et daterait des environs de 460. Dans tous les cas, si incomplets que soient ces renseignements, ils permettent de ranger dans la génération des Précurseurs trois artistes, liés entre eux par la collaboration : les deux Argiens Glaucos et Dionysios et l'Éginète Simon.

1. M. Dittenberger, *l. l.*, n° 631, le considère plutôt comme un citoyen né à Argos que comme un barbare ou un paphlagonien immigré (hypothèses de Roehl et de Willamowitz).

2. *Pausan.*, V., 27, 1.

3. *Pausan.*, V., 26, 2. — L'inscription de la base de l'offrande de Smikythos a été retrouvée à Olympie. Cf. Olympia, *Inschriften*, nos 267, 268, 269.

4. Cf. Furtwängler, AZ, XXXVII, p. 149.

A Sicyone, on ne trouve pas d'artistes qu'on puisse attribuer à l'époque des Précurseurs. Canachos et son frère Aristoclès appartiennent au VIe siècle; Canachos, au dire de Pausanias[1], est un contemporain d'Hagélaïdas; l'Apollon qu'il consacre dans le temple des Branchides est antérieur à 500[2]. Reste un certain Synnoon, d'ailleurs parfaitement inconnu, que Pausanias[3] considère comme disciple d'Aristoclès. Son activité pourrait, dans ces conditions, s'être exercée dans la première moitié du Ve siècle; mais il est au moins douteux que Synnoon soit un Sicyonien, puisque son fils Ptolichos s'intitule Éginète.

Égine nous offre une liste plus étendue de noms de sculpteurs. Les plus anciens paraissent être Théopropos et Calon. Nous ne pouvons guère juger de leur âge que d'après l'écriture des inscriptions qui nous ont conservé leurs noms. La base de Théopropos, récemment découverte à Delphes[4], appartient au début plutôt qu'au milieu ou même, comme le croit M. Homolle[5], à la deuxième moitié du Ve siècle. Elle est probablement contemporaine de la base de Philésios d'Érétrie qui date des environs de 480[6]. De même, la signature de Calon trouvée sur l'Acropole d'Athènes[7], paraît, d'après M. Lœwy, remonter aux premières années du Ve siècle. Mais ce sont là des indices trop vagues pour que l'on puisse fixer avec certitude les limites de la carrière d'artistes comme Théopropos et Calon. Pourtant, j'aimerais mieux placer l'activité de Calon

1. VIII, 42, 10.
2. Cf. à ce sujet la démonstration de Brunn, GK², I, p. 54.
3. VI, 9, 1.
4. BCH, 1897, p. 295, n° 1.
5. BCH, 1898, p. 328.
6. Lœwy, IGB, n° 26.
7. Lœwy, IGB, n° 27.

entre la 60e et la 70e olympiade qu'entre la 70e et la 80e, comme le propose Brunn[1]. Les textes[2] l'associent plutôt aux artistes du VIe siècle comme Canachos; la critique ancienne[3] en parle comme d'un artiste archaïque et Pausanias[4] nous laisse entendre qu'il travaille encore dans le style « xoanique ».

Glaucias nous est connu avec plus de précision. Il est l'auteur d'une offrande[5] consacrée par Gélon à la suite d'une victoire olympique remportée dans la 73e olympiade (488), d'une statue de Théagène de Thasos, vainqueur dans les 75e et 76e olympiades[6]; — enfin, d'un quadrige[7] dédié par Philon de Syracuse avec une dédicace du poète Simonide; or Simonide est mort la deuxième année de la 78e olympiade (467 av. J.-C.). Ainsi l'activité de Glaucias est établie avec certitude entre les années 488 et 467.

Ce sont à peu près les limites qui conviennent encore à l'activité de deux autres Éginètes, Simon et Onatas. Nous avons déjà vu que le premier travaille avec Dionysios à l'ex-voto de Phormys entre la 73e et la 75e olympiade et le second avec Calamis à l'offrande commémorative de la victoire olympique d'Hiéron en 468. Cette date concorderait alors avec l'indication donnée par Pausanias[8] au sujet de la Déméter de Phiga-

1. GK², I, p. 62.
2. *Pausan.*, VIII, 18, 10.
3. Cicéron, *Brutus*, 10.
4. I, 32, 6.
5. *Pausan.*, VI, 9, 4. — Inscription de l'offrande retrouvée à Olympie, (Olympia, *Inschr.*, n° 143). — Le texte de Pausanias contient au sujet de Gélon une absurdité que l'inscription permet d'écarter.
6. *Pausan.*, VI, 11, 2. — Victoire mentionnée également dans le papyrus d'Oxyrrhyncos. L'inscription d'Olympie rapportée par Lœwy (IGB, n° 29) à Théagène, n'a rien à faire avec cet Olympionique. Dittenberger (Olympia, *Inschr.*, n° 153) établit qu'il faut l'attribuer à Dorieus, fils de Diogoras de Rhodes, et qu'elle date probablement de 424.
7. *Pausan.*, VI, 9, 9.
8. VIII, 42, 11.

lie, qu'Onatas aurait exécutée environ une génération après les guerres médiques. Au contraire, Pausanias[1] se trompe quand il fait d'Onatas le contemporain d'Hagélaïdas. Les deux artistes ont pu se connaître, mais il est bien entendu que la carrière de l'un se place dans le dernier quart du VI[e] siècle, et celle de l'autre dans la première moitié du V[e] siècle.

Quant à un autre Éginète, Anaxagoras, dont Pausanias[2] remarquait déjà que les historiens de la sculpture n'en parlaient jamais, il était l'auteur d'une statue de Zeus, consacrée par les Grecs à Olympie après la bataille de Platée en 478.

A côté de ces artistes d'Athènes, d'Argos ou d'Égine, les textes littéraires et épigraphiques nous ont conservé encore les noms d'artistes originaires d'autres villes de la Grèce.

Au premier rang, il convient de placer le célèbre Samien Pythagoras établi à Rhégium[3]. La découverte récente du fragment de la liste des Olympioniques nous permet de fixer avec une grande précision les limites de la carrière de ce sculpteur. En effet, on ne connaissait jusqu'ici, par le texte de Pausanias[4], que la date de son Astylos, vainqueur dans les 73[e], 74[e] et 75[e] olympiades (488-476) et de son Euthymos[5], vainqueur dans les 74[e], 76[e], 77[e] olympiades (484-472) et l'on avait une tendance à considérer cette époque comme celle

1. VIII, 42, 8.
2. V, 23, 1.
3. Au sujet de l'erreur de Pline (HN, XXXIV, 59, 60) qui croit à l'existence de deux artistes différents, l'un Samien, l'autre Rhégien, cf. Dittenberger (Olympia, *Inschr.*, 144). Pythagoras était probablement un des Samiens qui émigrèrent dans l'Italie méridionale en 496. Il a dû se fixer à Rhégium où il acquit le droit de cité. Mais en 472, il s'intitule encore Samien.
4. VI, 13, 1.
5. *Pausan.*, VI, 6, 4. — Dédicace et signature retrouvées à Olympie, *Inschr.*, 144.

de l'acmé de Pythagoras. C'était le vieillir beaucoup trop; on en trouve la preuve dans le papyrus d'Oxyrrhyncos qui nous donne pour la victoire de Mnaséas de Cyrène la date de 456 (81e Ol.) et pour celle du fameux Léontiscos de Messine celle de 452 (82e Ol.). M. C. Robert[1] donne même des raisons très sérieuses de placer la victoire de Cratisthène de Cyrène en 448 (83e Ol.); ce n'est malheureusement qu'une hypothèse, car les vainqueurs de la 79e olympiade (464) et de la 80e olympiade (460) étant inconnus, ces deux dates restent toujours possibles pour la victoire de Cratisthène de Cyrène. Toutefois, la phrase célèbre de Pline[2], au sujet de la statue du pancratiaste de Delphes, « qui surpassait même celle de Léontiscos », laisse entendre que cette statue est postérieure au Léontiscos, c'est-à-dire à 452. Toujours est-il que les deux dates extrêmes 476 et 452, établies avec certitude, marquent, à peu de chose près, les limites de l'activité de Pythagoras. Il apparaît maintenant comme un des artistes le plus nettement déterminés de la génération qui a précédé celle des grands maîtres classiques. En même temps, ces résultats concordent avec la tradition[3] qui fait coïncider la fin de la carrière de Pythagoras avec les débuts de celle de Myron.

Restent quelques noms d'artistes, dont nous ne savons rien, à peine l'époque où ils ont vécu, tels Aristomédès et Socratès de Thèbes[4], tous deux contemporains de Pindare (520-441?), ou Menaichmos et Soïdas de Naupacte[5], qui auraient vécu, au dire de Pausanias, peu de temps après Canachos et Calon d'Égine, c'est-à-dire vraisemblablement dans la première

1. *Hermès*, 1900, p. 175.
2. HN, XXXIV, 59, *eodem vicit et Leontiscum*.
3. *Pline*, HN, XXXIV, 59.
4. *Pausan.*, IX, 25, 3.
5. *Pausan.*, VIII, 18, 9.

moitié du v[e] siècle. Un autre, Philésios d'Érétrie, nous est connu par une signature authentique, découverte à Olympie[1], et que M. Dittenberger attribue aux premières années du v[e] siècle[2].

Une vingtaine de noms d'artistes, quelques-uns parfaitement inconnus, d'autres qui ont survécu à l'oubli, voilà donc pour nous les seuls représentants de la génération des Précurseurs que nous imaginons avoir été si brillante et si féconde; encore s'en faut-il de beaucoup que nous puissions affirmer avec certitude que tous ont travaillé entre 490 et 450, c'est-à-dire pendant la période préclassique qui fait l'objet de cette étude. Il semblerait, du moins, que le nombre très restreint de sculpteurs de ce temps rendît plus facile l'identification de leurs œuvres avec les monuments que nous avons conservés. C'est là un espoir auquel il faut pourtant, en ce moment, avoir le courage de renoncer.

D'abord, nos listes d'artistes paraissent encore bien incomplètes. Nous savons, il est vrai, les noms des plus célèbres d'entre ces sculpteurs; mais combien d'autres ont disparu, sans laisser d'eux le souvenir même de leur nom! Chaque année, les fouilles amènent la découverte de noms parfaitement ignorés, qui viennent grossir nos catalogues. Que de surprises, si nous arrivions à identifier les véritables auteurs de sculptures où nous sommes tentés de reconnaître la main de quelque grand maître, et quel obscur marbrier, quel Asopodoros ou quel Aristomédès, le hasard d'une fouille

1. Olympia, *Inschr.*, n° 248. — M. Dittenberger propose, sous réserves, une date voisine des premières années du v° siècle.
2. Je laisse de côté Calon d'Élis; une inscription, qui porte sa signature, date, suivant M. Dittenberger, des années 520-510. (Olympia, *Inschr.*, n° 271).

viendrait substituer à un Calamis ou à un Pythagoras présumé!

C'est que les textes, fort peu explicites en ce qui concerne les artistes, le sont encore moins touchant leurs œuvres.

Presque toujours, Pausanias et Pline, les deux seuls critiques anciens que l'on puisse consulter avec fruit, se contentent d'une mention si sèche qu'elle rend toute identification impossible : tel sculpteur est l'auteur de telle statue, divinité, athlète ou quadrige; c'est tout. Très rares sont les indications descriptives de nature à suggérer un rapprochement avec une statue conservée, comme celles que donne Pausanias sur la statue d'Epikharinos qui « s'exerce à l'hoplitodromie[1] », ou sur le groupe des enfants de Messine qui « lèvent les bras au ciel comme pour invoquer les Dieux[2] ». L'absence complète de descriptions est d'autant plus fâcheuse que les artistes de ce temps traitent, tous, les mêmes sujets et que pas un ne paraît s'être réservé certaines spécialités : Dieux et Déesses, athlètes et enfants, biges ou quadriges, chaque atelier indifféremment en offrait à sa clientèle. Dionysios d'Argos, Onatas d'Égine, Pythagoras de Rhégium, Calamis d'Athènes exécutent chacun un ou plusieurs Apollons; Dionysios, Anaxagoras, Calamis, un Zeus; Onatas et Calamis un Hermès criophore; Calamis, Pythagoras, Dionysios, Onatas, Glaucias, des biges ou des quadriges; tous enfin des statues d'athlètes.

Quant aux appréciations des critiques anciens sur le style des sculpteurs, je renonce, pour ma part, à en tirer rien de précis. Ils se servent d'une phraséologie tellement vague qu'il est impossible de trouver dans des épithètes empruntées

1. I, 23, 9.
2. V, 25, 5.

généralement à la critique littéraire, une définition quelque peu exacte du talent de tel ou tel artiste. Dire de Calamis, avec Cicéron[1], que « ses statues sont encore rudes, mais cependant d'un style plus souple que celles de Canachos », ou avec Quintilien[2], « qu'elles sont moins rigides que celles de Calon et d'Hégésias »; parler avec Denys d'Halicarnasse[3] de la λεπτότης et de la χάρις de Calamis; déclarer avec Pline[4] que Pythagoras de Rhégium fut le premier à modeler avec plus de soin les muscles, les veines et les cheveux, ce sont là des mots ou des affirmations d'une imprécision telle que nous ne nous trouvons guère plus renseignés sur le compte de Calamis, de Pythagoras ou d'Hégias que sur celui de Glaucias, d'Onatas, de Micon ou d'Asopodoros dont la critique ancienne a négligé de nous parler. Se trouve-t-on vraiment assez armé pour attribuer sérieusement des œuvres de ce temps, comme l'Aurige de Delphes, ou l'Apollon à l'Omphalos, ou le bas-relief Ludovisi, à Calamis plutôt qu'à Pythagoras, à Micon, Dionysios ou Calon?

* * *

Mais si la personnalité des artistes demeure aussi insaisissable, quand on cherche à l'atteindre directement, il reste un moyen d'aborder la difficulté; c'est de réunir les sculpteurs par écoles. On définira d'abord le style d'un groupe d'artistes, et ensuite, à force de subtilité, on arrivera bien à distinguer dans chaque groupe trois ou quatre individualités différentes. Ainsi se pose la question des écoles de sculpture; elle est,

1. *Brutus*, 18, 70.
2. *Inst. or.*, XII, 10, 7.
3. *De Isocrate*, 3.
4. HN. XXXIV, 59.

on le voit, intimement liée à celle des artistes. Pour la trancher, on se fonde à la fois sur l'interprétation des textes et sur l'étude des monuments.

Au groupement des artistes par nationalité correspond, dans les histoires de l'art grec, une classification parallèle des monuments par provenance. Le travail est surtout aisé pour les sculptures archaïques découvertes au cours de ces trente dernières années. Il l'est moins pour les sculptures dont nous n'avons conservé que des copies romaines. Mais ce classement, très commode et très légitime, a produit un résultat tout à fait inattendu. Dans chaque groupe de monuments, géographiquement constitué, on s'est avisé de reconnaître des caractères particuliers de style qui le distinguaient du voisin. Une tête en bronze du plus pur style ionien[1] paraissait à Brunn présenter toutes les qualités de l'art péloponnésien, simplement parce qu'elle avait été trouvée à Cythère. C'était un procédé emprunté aux études céramographiques où longtemps les vases ont été appelés étrusques parce qu'on les découvrait dans les nécropoles d'Étrurie. Et ne parle-t-on pas encore, pour la même raison, des vases mycéniens, ou de la poterie du Dipylon, parce que les premiers exemplaires connus viennent de Mycènes ou du Dipylon ? De la même manière s'est formée, dans l'histoire de la sculpture, la conception d'écoles d'art particulières à des villes, puis à des régions, enfin à des races. Voilà comment on admet maintenant que, dans le courant du VI[e] siècle, des écoles de sculptures se sont fondées dans les villes d'Ionie, les îles de l'Archipel, à Égine, à Argos, à Athènes, à Sicyone, en Sicile et dans la Grèce du Nord, écoles dont on suit les

1. Collignon, SG, I, fig. 116.

transformations au ve et jusqu'au ive siècle. Ainsi, sont apparu dans l'histoire de la sculpture grecque un certain nombre de groupements régionaux, et les archéologues semblent s'entendre entre eux, quand ils parlent de l'école d'Égine, de l'école d'Argos ou de l'école de Sicyone, et quand ils les opposent l'une à l'autre. Parfois, cependant, on voit éclore et disparaître des écoles qui eurent leur heure de célébrité, comme la fameuse école de la Grèce du Nord que Brunn avait découverte. Souvent aussi, pour plus de clarté sans doute, on combine des écoles différentes pour n'en plus former qu'une, telle l'école argivo-sicyonienne, ou corintho-sicyonienne, ou même attico-siculo-péloponnésienne [1]. Ces divisions une fois établies, on répartit entre les diverses écoles les monuments dont on ignore la provenance. Il est curieux qu'Athènes soit de beaucoup la plus mal partagée pour l'époque préclassique et si l'on consent à laisser à l'école attique une partie des sculptures découvertes sur l'Acropole, on admet du moins qu'aux environs de 480, l'art attique vit surtout d'emprunts faits à l'art des îles, d'Égine ou d'Argos [2].

Avant de critiquer cette conception, il faudrait d'abord s'entendre sur le sens des mots et savoir ce qu'on appelle une « école » d'art. Viollet le Duc [3] définit le style « la manifestation d'un idéal établi sur un principe » ; une école serait alors une réunion d'artistes qui obéissent à un idéal commun. Dans la période primitive, les artisans qui se débattent contre une matière rebelle, bronze, pierre ou marbre, ne possèdent point encore un idéal fondé sur des principes esthétiques. Mais, à cette aurore de l'art, les procédés de la

1. Petersen, RM, 1892, p. 66.
2. Graef, AM. 1890, p. 27. — Furtwängler, *Münch. Sitzungsb.* 1897, II, p. 127.
3. *Dictionnaire de l'architecture*, art. *Style*.

technique composent un ensemble de traditions qui donnent aux sculptures, taillées ou ciselées avec les mêmes outils, certains caractères communs que l'on peut prendre pour la marque d'un style. A l'époque archaïque, une école sera un groupe ou même une famille d'artistes qui se transmettent, souvent de père en fils, un certain nombre de pratiques, qui sont parfois, comme chez les métallurgistes, de véritables secrets industriels. Mais, de bonne heure, les procédés techniques perdent ce caractère héréditaire et quasi mystérieux ; dès la fin du VI[e] siècle, les artistes émigrés de l'Ionie les avaient répandus dans toute la Grèce[1]. Si, au début du V[e] siècle, quelques ateliers conservaient encore des pratiques secrètes, pour l'application des patines par exemple ou la coloration des bronzes, nous les ignorons complètement aujourd'hui et nous ne savons plus distinguer le bronze d'Égine de celui de Délos ou de Sicyone.

Cette notion un peu étroite d'école, fondée sur l'emploi d'une technique commune, ne convient plus à l'époque des Précurseurs. Ces artistes paraissent désormais assez maîtres de la matière pour la plier à leurs conceptions et régler leurs créations d'après un idéal établi sur un principe. C'est bien là ce qui constitue une véritable école d'art, et ce sont ces différences d'idéal que l'on croit saisir quand on parle de l'école attique ou de l'école argienne, de l'art d'Égine ou

1. Studniczka (RM, 1887, II, p. 107) suppose que la fonte en creux fut importée par Canachos dans le Péloponnèse, aux environs de 500. Au dire de Pline (HN, XXXIV, 75) l'Apollon Philésios, du maître sicyonien était en bronze éginétique; Studniczka en conclut qu'Égine formait le trait d'union entre Samos et le Péloponnèse. Mais on a découvert récemment à Sparte une tête de bronze fondue en creux, (Furtwängler, *Münch. Sitzungsb.* 1897, II, p. 112. pl. I) qui paraît bien antérieure à 500. L'exode ionien qui se produisit après 550 amena dans la Grèce propre nombre de métallurgistes comme Bathyclès de Magnésie, qui enseignèrent aux Grecs d'Europe les procédés de la fonte du bronze.

de l'art de Sicyone. Tout compte fait, et l'école d'Égine mise à part, on prétend surtout, dans l'art attique et dans l'art argien, distinguer deux tendances opposées du génie grec, que l'on appelle quelquefois le dorisme et l'ionisme. Les combinaisons connues sous le nom d'école attico-ionienne, ou argivo-sicyonienne, ou argivo-siculo-péloponnésienne, servent seulement à marquer l'opposition fondamentale entre des conceptions d'art, qui se ramènent, en somme, à deux esthétiques différentes, l'ionienne et la dorienne. Elles présupposent l'existence de deux écoles de sculpture distinctes, une attique c'est-à-dire ionienne, l'autre péloponnésienne, c'est-à-dire dorienne. Certains historiens de l'art admettent même qu'au début du ve siècle, c'était dans les « ateliers doriens que l'école attique cherchait ses modèles »[1].

A ne considérer que les textes, il faut bien reconnaître que la critique ancienne n'a signalé chez les sculpteurs grecs de ce temps aucune des tendances que nous venons de définir. Nulle part, elle ne fait allusion à une école argienne ou sicyonienne, à un style dorien ou péloponnésien. Le silence des textes à ce sujet nous autoriserait même à ne voir dans ces distinctions que de simples hypothèses des historiens modernes, si quelques passages où Pausanias[2] parle d'une τέχνη Αἰγιναία et d'un ἐργαστήριον Ἀττικόν ne semblaient justifier l'existence de deux écoles de sculpture, l'une éginétique et l'autre attique ou daidalo-attique. C'est du moins l'opinion de M. Carl Robert[3] qui s'appuie sur le témoignage formel de Pausanias. Mais, après une étude attentive des textes en question, il semble bien qu'il faille encore ranger ces

1. Lechat, REG, 1899, p. 183.
2. Cf. ces textes réunis dans Overbeck, SQ, n° 428.
3. *Arch. Maerchen*, p. 13.

prétendues écoles daidalo-attique et éginétique parmi les « contes archéologiques » si heureusement réunis par M. Carl Robert.

M. Furtwängler, le premier[1], a très justement fait observer que toutes les fois que Pausanias parle d'art éginétique, il fait toujours allusion à des œuvres de l'archaïsme le plus reculé, à des xoana, et qu'il les oppose aux statues de style égyptien et de style dédalique. C'étaient là, d'après M. Furtwängler, des expressions qui servaient aux critiques anciens à distinguer trois types différents de statues primitives ; ils appelaient dédaliques ou attiques, les figures en mouvement représentées dans l'attitude de la marche ; éginétiques, les statues dont les jambes étaient jointes ; égyptiennes enfin, les statues debout avec la jambe gauche en avant. Mais ces distinctions ont un caractère purement conventionnel et extérieur et ne s'appliquent qu'aux œuvres tout à fait primitives.

Reste pourtant un texte de Pausanias, important celui-là, puisqu'il concerne un artiste que nous avons compté parmi les Précurseurs, Onatas d'Égine. Pausanias, après avoir signalé l'Héraclès d'Onatas consacré par les Thasiens à Olympie, ajoute : « Quant aux statues de cet Onatas, bien qu'elles soient de style éginétique, nous ne les considérerons nullement comme inférieures à celles de l'atelier daidalo-attique[2] ». Ce serait faire dire à Pausanias le contraire de ce qu'il pense, que de vouloir justifier, à l'aide de ce texte, l'existence de deux écoles de sculpture rivales. L'observation du Périégète n'a point une telle portée. L'origine éginétique d'Onatas lui rappelle la distinction établie par la critique ancienne pour les œuvres archaïques, entre les éginétiques et

1. MW. p. 720.
2. V, 25, 12, τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ.

les daidalo-attiques. Or, en face des statues d'Onatas, il reconnaît justement qu'elles valent les statues de tel ou tel sculpteur attique, c'est-à-dire qu'après tout, entre celles-ci et celles-là il ne voit pas grande différence. Et pourrait-on s'en étonner, quand on sait qu'Onatas travaillait en collaboration avec l'Athénien Calamis? C'est donc que le style de l'un ne différait pas beaucoup du style de l'autre.

Des textes, on ne saurait, par conséquent, conclure à l'existence d'écoles éginétique et daidalo-attique, pas plus qu'à celle d'écoles argienne et sicyonienne dont il n'est fait mention nulle part. Les documents, littéraires et épigraphiques, nous font connaître simplement, par l'adjonction de l'ethnique, la nationalité des sculpteurs. Mais, c'est par un abus qu'on est arrivé à voir dans les listes de sculpteurs rangés par nationalité, des groupements réels, constituant de véritables écoles d'art. Un artiste a pu naître dans une ville quelconque et ne pas y avoir séjourné toute sa vie. A qui fera-t-on croire aussi que le terroir ait pu exercer quelque influence sur le développement ultérieur de son talent? Verra-t-on en Pythagoras et en Hagélaïdas les représentants l'un du génie ionien et l'autre du génie dorien parce que le premier est né à Samos et le second à Argos? Et si l'on attache quelque importance à ce qui n'est sans doute qu'un hasard, pourquoi localiser les écoles d'art dans trois ou quatre villes seulement, comme Égine, Athènes, Argos, Sicyone, et pourquoi exclure d'autres cités, comme Élis, Naupacte, Érétrie, Paros, qui ont donné le jour, elles aussi, à des sculpteurs ; pourquoi, enfin, favoriser Sicyone, par exemple, au détriment de Corinthe?

En établissant ainsi des compartiments aux parois rigides où l'on enferme de force des sculpteurs, du reste bien mal connus, en obligeant un Éginète à avoir une esthétique diffé-

rente de celle d'un Attique, et un Attique une esthétique différente de celle d'un Argien, il semble bien que l'on se soit laissé entraîner par le souvenir de l'Italie du XVe siècle. Mais les ressemblances entre les républiques italiennes et les cités grecques du Ve siècle sont purement extérieures et l'on se tromperait singulièrement sur le rôle qu'Argos et Sicyone ont pu jouer dans la formation de l'idéal classique, si on le comparait à celui qui est échu à Florence et à Sienne, à l'époque de la Renaissance. Ni l'état politique des villes, ni le caractère de la civilisation, ni la condition des artistes, ni surtout la conception de l'art n'étaient pareils dans l'Italie du Quattrocento et dans la Grèce des guerres médiques. Rien surtout n'est plus étranger à l'esprit grec de ce temps-là que l'individualisme à outrance qui oppose l'école florentine à l'école ombrienne et dans chaque école les artistes aux artistes. Le mot d'impersonnalité, j'entends par là une qualité supérieure qui s'oppose au « moi haïssable », conviendrait mieux pour caractériser le génie des sculpteurs grecs de l'époque préclassique.

Cette interprétation se trouve justifiée d'une manière tout à fait inattendue par nos textes, si pauvres d'ailleurs en renseignements sur le style des artistes de ce temps. On y cherche en vain, comme on l'a vu, les moyens de distinguer l'idéal éginétique de l'idéal argien, et l'école attique de l'école sicyonienne. Mais est-on bien sûr que les différences entre ces trois ou quatre esthétiques fussent aussi tranchées qu'on se l'imagine, quand on voit de quelle manière la collaboration était pratiquée entre sculpteurs grecs[1] ?

Critios et Nésiotès exécutent à eux deux le groupe des Tyran-

1. Cette idée est déjà indiquée par M. Homolle, *Monuments Piot*, IV, p. 194.

nicides, c'est-à-dire sans doute qu'un des artistes fit l'Harmodios et l'autre l'Aristogiton. Trouve-t-on dans le style des deux statues juxtaposées quelque désharmonie choquante? Admettons que Critios et Nésiotès, travaillant tous les deux à Athènes, aient de la forme humaine une conception conforme à l'idéal attique. Mais voici Onatas d'Égine qui s'associe à Calamis d'Athènes[1] pour exécuter le quadrige qu'Hiéron dédie au dieu d'Olympie. Voici Phormys qui, voulant consacrer un bige dans l'Altis, s'adresse à Dionysios d'Argos et à Simon d'Égine[2]; les deux artistes se partagent la besogne par moitié, chacun d'eux se chargeant d'un cheval et d'un personnage. L'inscription de la base de Praxitélès[3] à Olympie mentionne expressément que l'offrande est le travail commun ξυνὸν ἔργον, d'Athénodoros et d'Asopodoros, dont l'un est Achéen et l'autre Argien, χὠ μὲν 'Αχαιός, ὁδ'ἐξ Ἄργεος εὐρυχόρου. Admettra-t-on encore l'existence d'un idéal argien, éginétique, sicyonien ou attique, distincts l'un de l'autre, quand on les trouve juxtaposés dans une composition unique, comme l'offrande d'Hiéron, de Phormys ou de Praxitélès? N'est-ce point plutôt la preuve que la question de race est absolument étrangère à la question d'art, et que tous ces artistes, attiques ou argiens, éginètes ou achéens, doriens ou ioniens, obéissaient à un idéal commun? Enfin, à voir deux sculpteurs comme Calamis et Onatas, qui passent pourtant pour avoir une individualité très marquée, se partager par moitié l'exécution du quadrige d'Hiéron, ne ressent-on pas quelque inquiétude devant l'assurance de ceux qui croient distinguer le style de Calamis de celui d'Onatas ou de Pythagoras de Rhégium ?

1. *Pausan.*, VI, 12, 1.
2. *Pausan.*, V, 27, 1.
3. Olympia, *Inschr.*, 266, 1.

L'uniformité de style, ou plutôt l'unité de ton que présuppose une collaboration ainsi comprise et pratiquée, apparaît encore dans la nature même des sujets. Marbriers ou fondeurs, tous offraient à leur clientèle à peu près les mêmes articles, statues de divinités pour temples, statues d'athlètes, biges ou quadriges pour vainqueurs aux grands jeux, ex-votos pour sanctuaires. Ainsi, la sculpture, à cette époque, présentait un véritable caractère industriel. Il n'y avait là rien qui pût engager les artistes à se singulariser dans l'interprétation ou le choix des sujets. Du reste, à voir la manière dont les commandes étaient réparties entre les sculpteurs, il ne paraît pas qu'il y ait eu entre les divers ateliers des oppositions bien profondes.

Cette impression qui se dégage de l'étude des textes se confirme encore au spectacle que présente, à la même époque, une autre forme de l'art industriel chez les Grecs, je veux dire la peinture attique de vases à figures rouges, dits de style sévère. On n'a plus le droit aujourd'hui de confondre une coupe d'Euphronios avec une coupe de Brygos, ni la manière de Douris avec celle de Hiéron. Néanmoins, les dessins de tous ces artistes présentent comme un air de famille qui rend souvent difficile l'attribution à tel artiste plutôt qu'à tel autre d'un vase privé de sa signature. Cette unité de ton et d'inspiration, si caractéristique dans la peinture de vases à figures rouges, constitue justement ce que l'on est convenu d'appeler le style attique. Personne, en effet, parmi ceux qui croient encore à l'existence d'écoles locales de sculpture, ne songe à faire, dans la peinture de style sévère, la part des éléments ioniens ou péloponnésiens ou siciliens, suivant l'origine des artistes, et l'idée qu'avait eue Dümmler[1] d'opposer le dorisme

1. *Bonner Studien*, p. 89.

d'Hiéron à l'ionisme d'Euphronios, n'a point trouvé de crédit. Quand bien même Douris serait originaire d'Ionie et Hiéron de Sicile, — ce que nous ignorons d'ailleurs absolument, — le talent de ces deux artistes formé dans les ateliers d'Athènes a perdu toute espèce de saveur particulière de terroir. Tous les deux sont de purs représentants du style attique. De leur temps, l'école de peinture athénienne subsistait seule, réalisant la fusion harmonieuse de tous les progrès accomplis dans les divers ateliers du monde grec.

Le même travail d'unification a dû se produire, à la même époque, dans la sculpture. C'est du moins ce que nous laissent entrevoir les textes qui nous renseignent sur l'évolution de l'art, au temps des guerres médiques. Les artistes ioniens qui, après la conquête perse, quittèrent leur pays, appauvri par la guerre, allèrent chercher fortune ailleurs, les uns en Perse, comme Téléphanès de Phocée, d'autres en Sicile ou en Étrurie. Mais ce fut surtout la Grèce qui les attira, comme une seconde patrie. Il s'y installèrent, ouvrirent des ateliers, propageant ainsi leurs procédés techniques, faisant triompher leur style et leur goût. Le Péloponnèse, comme l'Attique, accueillit les sculpteurs ioniens. N'est-ce pas à Sparte, en plein pays dorien, que vint s'établir Bathyclès de Magnésie ? D'autres imitèrent certainement Dipoinos et Skyllis, les vieux marbriers crétois, qui circulaient de ville en ville, travaillant à Argos, à Cléones, à Sicyone et jusqu'en Étolie. Les sculpteurs du Péloponnèse eurent les mêmes maîtres que les sculpteurs attiques : les Ioniens. C'est à leur école qu'Hagélaïdas d'Argos et Canachos de Sicyone, tout comme Endoios ou Anténor d'Athènes ont appris à tailler le marbre ou à fondre le bronze. Comment supposer encore qu'un idéal argien ou sicyonien distinct de l'idéal attique se soit formé à la fin du VI[e] siècle,

et que l'art du Péloponnèse, comme on le dit quelquefois, ait, au commencement du ve siècle, transformé l'art attique? A Argos comme à Sicyone et à Athènes la sculpture subissait, à ce moment-là, l'influence du goût ionien, et dans toute la Grèce les sculpteurs étaient tous des Ioniens ou des disciples des Ioniens?

La transformation qui va s'opérer dans la sculpture grecque, à l'époque des Précurseurs, n'apparaît donc pas comme le résultat d'une fécondité particulière des écoles du Péloponnèse, d'Argos ou de Sicyone, et d'une sorte de renouvellement de l'idéal ionien par l'idéal dorien. L'activité artistique, qui coïncide avec les guerres médiques, présente tous les caractères d'une véritable renaissance nationale, à laquelle la Grèce tout entière participa. Argos, Sicyone, Égine, Corinthe, Sparte ont pu avoir leurs ateliers de sculpteurs. Mais c'est une entreprise chimérique que de vouloir déterminer la part de chacun d'eux dans le travail commun. Tous ces foyers d'art se pénétraient l'un l'autre, et l'on ne saurait attribuer à celui-ci plutôt qu'à celui-là la création de certaines formes ou de certains types. L'instinct de sociabilité qui poussait les Grecs à se réunir, les facilités que la mer donnait à leurs déplacements, auraient déjà suffi à enlever à cette renaissance un caractère de particularisme trop étroit. Les grands sanctuaires, comme Délos, Delphes ou Olympie, véritables musées que peuplaient des statues sorties de tous les ateliers de la Grèce, contribuaient encore à rapprocher les artistes et à unifier leur idéal.

Mais c'est surtout Athènes qui les attira. Le rôle prépondérant qu'elle avait joué pendant les guerres médiques, l'énergie et l'habileté de ses généraux en firent, pendant toute la durée de la ligue maritime de Délos, la véritable capitale de l'hellé-

nisme. Elle comptait alors environ 10 000 citoyens, 30 000 métiques et plus de 100 000 esclaves. Toute cette population active, avide de gain, s'enrichit rapidement. Avec la richesse, le goût du luxe s'accrut. Les artistes affluèrent à Athènes.

Il fallut aussi réparer les ruines qu'avaient laissées les Perses. Le désir de faire d'Athènes une cité somptueuse préoccupa tous les hommes d'État du v[e] siècle, depuis Thémistocle jusqu'à Nicias[1]. Les partis politiques se disputèrent l'embellissement d'Athènes. Au lendemain de Salamine, Thémistocle songeait déjà à transformer l'Acropole, l'ancienne forteresse des Athéniens, en un gigantesque piédestal où se dresseraient des temples de marbre élevés à la gloire de la patrie. Cimon entreprenait la reconstruction de l'Agora et confiait à Polygnote la décoration du Pœcile ; il faisait restaurer dans les rues les Hermès sacrés détruits par les Perses. Partout des temples, des portiques, des statues. Pendant cinquante ans, peintres, sculpteurs, architectes, décorateurs, ne chômèrent point. Athènes devint ainsi le lieu de rendez-vous de tous les artistes de la Grèce. Quelle que fût leur origine, un même esprit les animait tous. Entre ces ateliers unis par une collaboration quotidienne s'établit comme une atmosphère commune d'idées et de goût, où s'est élaboré l'idéal nouveau. Cet idéal, on pourrait l'appeler attique, en opposition à l'ancien idéal ionien, qu'il allait remplacer.

Telles sont les conclusions que suggère l'étude des textes relatifs aux artistes et au rôle historique d'Athènes dans la première moitié du v[e] siècle. Il reste maintenant à en chercher, dans les monuments, la confirmation.

1. Cf. Furtwängler, MP. Excursus, n° 1.

CHAPITRE II

LES MONUMENTS

QUESTIONS DE MÉTHODE.

Les textes ne nous fournissent pas, pour le moment, les moyens de reconstituer, à l'aide des monuments conservés, l'œuvre personnelle des sculpteurs que nous avons appelés les Précurseurs. Ils ne justifient pas non plus l'existence d'écoles d'art distinctes, entre lesquelles on pourrait répartir les sculptures de cette époque. Nous sommes donc autorisés, provisoirement du moins, à considérer les monuments comme formant un ensemble homogène. Nous y distinguerons un certain nombre de types différents, dont nous suivrons l'évolution entre les guerres médiques et le gouvernement de Périclès. Ce faisant, nous ne manquerons pas, toutes les fois que l'occasion s'en présentera, de signaler les différences de style où peut se reconnaître la marque d'un tempérament personnel d'artiste, comme celles qui, dans la peinture, distinguent Euphronios de Brygos ou de Douris. Mais notre connaissance des styles individuels est encore trop peu avancée pour que nous puissions entreprendre une histoire des sculpteurs; nous nous contenterons, pour le moment, de réunir les matériaux d'une histoire de la sculpture, au temps des Précurseurs.

Dans une étude de ce genre, un classement chronologique des monuments s'impose tout d'abord. Entre les sculptures

de l'Acropole, antérieures à 480, d'une part, et les marbres du Parthénon, de l'autre, il serait utile de prendre comme points de repère un certain nombre de monuments rigoureusement datés.

De cette époque, nous possédons un groupe important de sculptures dont la date est fixée avec certitude : ce sont les frontons et les métopes du temple de Zeus à Olympie. On sait que le temple fut construit entre les années 468 et 456. Les marbres d'Olympie, comme ceux du Parthénon à l'époque classique, devraient alors se placer en tête d'une étude sur la sculpture grecque entre les guerres médiques et le gouvernement de Périclès. Mais, si l'on s'accorde généralement pour voir dans la décoration du Parthénon comme un résumé de l'œuvre plastique de Phidias et de ses contemporains, on est loin de s'entendre encore sur les rapports qui unissent les sculptures d'Olympie à la statuaire de ce temps. On discute toujours pour savoir à quelle école il convient de les attribuer. La question ne peut être tranchée qu'après une étude préalable de la statuaire.

Un hasard inespéré nous a conservé deux groupes de statues datées avec précision : les Tyrannicides de Critios et Nésiotès, exécutés en 477, et l'Aurige de Delphes, consacré entre 477 et 472, probablement en 477. Ces deux œuvres nous présentent à la même date les deux aspects essentiels de la statuaire, la figure nue et la figure drapée. Elles nous serviront ainsi de point de départ pour étudier deux séries différentes de monuments.

La base solide que fournissent à notre étude deux sculptures datées comme les Tyrannicides et l'Aurige de Delphes, paraît nécessairement un peu étroite. Elle s'élargira du fait

même des comparaisons. Si personnel, en effet, que puisse être le style d'un artiste, son œuvre n'est point isolée au milieu de celle de ses contemporains. Nous le voyons aujourd'hui dans nos « Salons » de peinture et de sculpture, où un geste, une attitude, un procédé de modelé ou de coloris provoquent immédiatement d'innombrables imitations. A un moment où la plastique présente encore un caractère industriel très marqué, où la collaboration est de règle entre sculpteurs, comme au temps des Précurseurs, la personnalité de l'artiste paraît encore plus limitée. De là, entre les sculptures, des ressemblances qui sont comme la marque même de l'époque.

Pour percevoir ces ressemblances, la comparaison des formes peut seule nous guider. C'est là un procédé qui entraîne naturellement une part d'appréciation personnelle, ou, comme on dit, de sentiment, mais il paraît encore impossible de l'éviter. Quelques savants, entre autres M. Kalkmann[1], se sont efforcés de réduire autant que possible ce qu'il y a de subjectif dans les jugements esthétiques et de remplacer par des chiffres les épithètes imprécises dont la critique d'art se contente trop facilement. Nous aurions pu, comme eux, opérer sur les Tyrannicides et sur l'Aurige de Delphes des mensurations, les répéter sur un certain nombre de statues, les consigner dans des tables, comparer les chiffres entre eux et constituer un groupe de sculptures apparentées à ces deux monuments. Malheureusement, les résultats d'une pareille méthode ne sont guère encourageants jusqu'ici. Non pas que l'idée ne repose sur une observation juste. L'harmonie d'une forme plastique suppose l'existence d'un rapport qu'on peut exprimer en chiffres, de même qu'en

1. *Die Proportionen des Gesichts in der Griech. Kunst*, 53e WPB, 1893.

musique l'oreille n'est satisfaite qu'autant qu'il existe entre les vibrations sonores qu'elle perçoit des proportions numériques. Et si le sculpteur n'est, en somme, comme le musicien, « qu'un mathématicien inconscient[1] », le savant peut chercher à poser en chiffres des problèmes que l'artiste résoud par intuition. Mais il faut se garder de croire que les proportions, dans la sculpture grecque, forment un système mathématiquement établi ; elles sont plutôt le résultat, chez les artistes, d'un sentiment inconscient, qu'on pourrait appeler le sentiment du style. Aussi, des mesures prises au dixième de millimètre présentent bien plus de chances d'erreurs, — le travail de M. Kalkmann en fournit de nombreux exemples, — que des observations faites par un œil exercé, habitué à discerner les styles.

Si l'œuvre des Précurseurs nous était conservée en originaux, le travail de comparaison se trouverait bien simplifié : la technique seule serait un indice suffisant de la date des monuments. Mais la plus grande partie des statues de ce temps ne nous est parvenue que sous forme de copies. Dans quelle mesure peut-on les utiliser aux lieu et place des originaux? M. Furtwängler[2] a montré, le premier, tout le parti que l'on en peut tirer pour la connaissance de l'art grec. Pourtant, il faut bien en convenir, il sera toujours très difficile de déterminer la valeur relative des répliques comme de distinguer les copies exactes des libres interprétations.

1. Sully Prudhomme, *De l'expression dans les beaux-arts*, p. 7.

2. Pour justifier l'emploi qu'il en fait dans ses *Meisterwerke*, M. Furtwängler a commencé à établir les bases d'un système de critique qui permette de déterminer la valeur d'une réplique et de distinguer les copies exactes des libres interprétations. La première partie de ce travail a seule paru. « Ueber Statuenkopieen in Alterthum », dans les *Abhandl. d. Bauer. Akad.* T. XX, 3e partie, 1897, p. 125.

Il ne paraît pas, du reste, que les anciens aient eu, en cette matière, les scrupules scientifiques que nous avons aujourd'hui. A voir les répliques différentes que nous avons conservées d'une même statue, il semble bien qu'ils se soient contentés d'un à peu près. A une époque où l'on ne connaissait pas encore les procédés de reproduction mécanique[1], la personnalité du copiste se substituait forcément à celle de l'artiste qu'on copiait. Déjà, la différence de technique suffisait à déformer, dans la réplique, le caractère de l'original. Cette altération, peu sensible dans les copies de l'époque classique, est très choquante dans les copies d'œuvres plus anciennes. C'est qu'entre la technique de l'artiste romain, perfectionnée par vingt générations de sculpteurs, et celle des maîtres archaïques, l'écart est considérable. Sans le vouloir, et par la faute des instruments dont il se servait, le copiste modernisait l'œuvre primitive.

Ainsi s'explique le contraste qu'on observe, dans les statues « Pasitéliques », entre l'archaïsme des types et le raffinement de la technique. Le « Pasitélisme » n'est point une forme d'art particulière, une sorte de « Préraphaëlitisme » antique, une tentative pour accommoder des motifs archaïques au goût des Romains du Ier siècle. La question de Pasitélès n'est qu'un cas particulier du problème qui se pose à propos des copies en général. Pasitélès et son groupe, Stéphanos, Ménélaos, Cossutius Cerdon, Antiochos et les autres, furent de simples copistes. Ils n'eurent pas le sentiment du style des œuvres qu'ils reproduisaient, et leur personnalité se montre

1. M. Furtwängler, il est vrai, — *l. l.*, — attribue à Pasitélès le premier l'idée de prendre des moulages de statues célèbres qu'il reproduisait ensuite en marbre. Mais c'est là une hypothèse très contestable, que ne justifie aucun texte, pas même celui de Lucien (*Jup. trag.* 33); il s'agit là d'une statue de bronze, et rien ne prouve que l'habitude se soit établie d'en mouler d'autres.

d'autant plus qu'ils copiaient des statues plus anciennes. Mais, cette réserve faite, il faut les ranger dans la catégorie des « traducteurs » et non des créateurs. Les statues pasitéliques sont, comme les traductions du grand siècle, de belles infidèles, mais ce ne sont que des traductions.

En somme, les répliques ne nous présentent qu'un reflet bien affaibli des compositions des Précurseurs. Mais, s'il est impossible d'apprécier dans les copies la technique même de ces maîtres, on peut du moins y retrouver l'aspect général du modèle, le type, et compléter avec elles nos séries d'originaux

Un autre groupe important de monuments que nous ferons servir à l'interprétation de l'œuvre plastique des Précurseurs, ce sont les peintures de vases attiques à figures rouges de style sévère. A dix ans près, il nous est impossible de déterminer exactement le début et la fin de cette fabrication. Que l'on fonde une chronologie, comme M. Klein, sur les *Lieblingsinschriften*, ou, comme M. Hartwig, sur les découvertes du *Perserschutt ;* que l'on place, avec M. Klein, la carrière artistique d'Euphronios entre 490 et 450, ou, avec M. Hartwig, entre 500 ou même 510 et 460 [1], — ce qui est certain, c'est qu'au moment de l'incendie de l'Acropole les grands maîtres de la céramique de style sévère étaient en pleine production et que leur activité s'étendit jusqu'aux environs de 450 Ainsi, Athènes vit fleurir toute une génération de peintres contemporains des Précurseurs.

La comparaison de l'œuvre des uns avec celle des autres est fort instructive. Elle est aussi très légitime. La peinture et la sculpture, — surtout chez les Grecs, où la peinture se

1. *Münch. Sitzungsb.*, 1897 II, p. 261 et suiv.

réduit presque à un simple dessin, — vivent d'emprunts mutuels et se pénètrent continuellement. Des artistes, comme Micon l'Athénien, furent à la fois peintres et sculpteurs. Phidias lui-même débuta par la peinture. La simplicité de la technique, la souplesse du pinceau permettaient au peintre d'interpréter, le premier, des attitudes ou des draperies compliquées que le sculpteur ensuite s'efforcera d'imiter. En même temps, le peintre ne peut manquer de subir l'influence des formes créées par les sculpteurs. Souvent, il ira chercher son inspiration dans les monuments, statues ou bas-reliefs, qui l'entourent. Ainsi, les deux arts paraissent intimement liés et les comparaisons précises que, chemin faisant, les sculptures nous suggéreront avec les peintures contemporaines, nous permettront de serrer de plus près encore les analogies qui unissent le style de la sculpture des Précurseurs à celui de la peinture attique.

———

CHAPITRE III

LES TYRANNICIDES

Des textes bien connus[1] nous apprennent que le sculpteur Anténor était l'auteur d'un groupe érigé sur l'Agora d'Athènes en l'honneur des Tyrannicides, Harmodios et Aristogiton ; — que le monument, enlevé par les Perses lors de la prise d'Athènes en 480 et emporté à Suse, fut remplacé en 477-476 par un groupe semblable, œuvre des sculpteurs Critios et Nésiotès ; — et enfin que les statues d'Anténor rapportées de Suse par Alexandre, Séleucus ou Antiochus[2], furent replacées sur l'Agora à côté de celles de Critios et Nésiotès.

En quelle année fut exécuté le groupe d'Anténor? Les textes ne nous renseignent pas à ce sujet. On l'attribue d'ordinaire aux années qui suivirent l'expulsion des Pisistratides, c'est-à-dire après 510, sans préciser davantage. Mais ne peut-on pas serrer la date de plus près ? — Le groupe ne fut certainement pas élevé sous le gouvernement d'Isagoras, qui s'empare du

1. Cf. Overbeck, SQ, nos 457 à 459.
2. Il est impossible de savoir lequel des trois. Les textes sont contradictoires. De Witte (*Annali*, 1877, p. 329) se fonde sur le style des tétradrachmes attiques qui portent au revers une image des Tyrannicides, pour les attribuer à l'époque de Séleucus. Il y voit des monnaies commémoratives du retour à Athènes du groupe d'Anténor sous le règne de ce prince. L'argument est sans valeur, car les tétradrachmes en question sont certainemement contemporains de Mithridate (Cf. Barclay Head, *Greek Coins of the British Museum*, *Attica*, Introd. p. LIII).

pouvoir, après le départ d'Hippias, et qu'Aristote appelle φίλος τῶν τυράννων[1]. La chute d'Isagoras et le triomphe de Clisthènes en 506 ramenèrent les aristocrates au pouvoir. L'érection du groupe des Tyrannicides dut être une des premières manifestations politiques d'un parti qui honorait en Harmodios et en Aristogiton deux champions de l'aristocratie, aristocrates eux-mêmes, alliés à la vieille famille thébaine des Géphyréens. C'était aussi la consécration de la victoire remportée sur le parti des tyrans, définitivement vaincus en la personne d'Isagoras. Dans ces conditions, il est vraisemblable que le groupe d'Anténor fut exposé sur l'Agora d'Athènes en l'année 506-505. Il y resta vingt-cinq ans, jusqu'au jour où il fut enlevé par les Perses, en 480. Le groupe de Critios et Nésiotès le remplaça en 477.

Dans l'intervalle de trente ans qui sépare le groupe d'Anténor de celui de Critios et Nésiotès, la sculpture grecque subit une telle transformation qu'il paraîtrait impossible, si nous les avions conservées, de confondre deux œuvres qui, par leur date, se rattachent à des traditions d'art parfaitement différentes. Malheureusement, de ces deux groupes, un seul nous est parvenu, c'est celui qui est connu sous le nom de « Tyrannicides de Naples[2] ». Ce ne sont, il est vrai, que des

1. Ἀθην.πολ. 24.

2. Sur la découverte, faite à Rome probablement, au XVIIe siècle, de ces statues, cf. Benndorf, *Annali*, 1867, p. 304. — Je laisse de côté la prétendue copie des Tyrannicides du Jardin Boboli, à Florence (*Monumenti*, VIII, pl. 46, et EV, 96-99). Le personnage imberbe n'a rien à faire avec l'Harmodios. Quant à l'Aristogiton, après l'avoir considéré longtemps comme un marbre du XVIe siècle (Dütschcke, AZ, 1874, p. 144), on en défend maintenant l'authenticité (Furtwängler, *Berliner Philolog. Wochenschr.* 1888, p. 1448; Arndt, EV, 96-99). — La seule réplique certaine de la tête de l'Harmodios est une tête de la Villa Mattei, malheureusement fort mutilée, et beaucoup moins soignée que celle de Naples (EV, 114, 115).

copies romaines. Mais elles semblent du moins consciencieuses[1] et l'on sent que le copiste, malgré quelques défaillances, s'est efforcé de respecter le style archaïque de l'original. Il faut regretter davantage les mutilations qu'elles ont subies[2] et surtout la perte de la tête de l'Aristogiton.

L'identification[3] des statues de Naples avec les Tyrannicides est certaine et acceptée de tout le monde. Aussi paraît-il inutile de reprendre une question définitivement tranchée. Mais est-ce le groupe d'Anténor ou bien celui de Critios et Nésiotès que reproduisent ces copies? Les premiers historiens qui les étudièrent les attribuaient de préférence à ces deux artistes; mais c'était plutôt pour des raisons de sentiment. Anténor était alors un inconnu et son existence au moins aussi incertaine que celle de Dédale. Quant à la différence de style qui distinguait deux œuvres séparées seulement par un intervalle de trente ans, on ne pouvait guère, vers 1860, s'en faire une idée exacte. La découverte sur l'Acropole, en 1886, d'une œuvre originale et authentique d'Anténor[4] vint apporter un élément nouveau à la discussion. C'est, il est vrai, une statue de femme drapée, par conséquent fort différente d'aspect de l'Harmodios et de

1. Je suis beaucoup moins sceptique au sujet de leur valeur que M. de Ridder (BCH, 1897, p. 254).

2. Restaurations : 1° Harmodios : la base, le tronc d'arbre, presque toute la jambe droite, la gauche à partir du genou, les deux bras jusqu'aux aisselles. Tête intacte : quelques cassures à l'oreille gauche, au bout du nez, aux narines et aux paupières ; 2° Aristogiton : la tête, la main gauche, quelques fragments de la draperie, trois doigts de pied.

3. Cf., à ce sujet, Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, p. 33-35. — Friederichs, AZ, 1859, p. 65.

4. La meilleure reproduction est donnée dans les *Antike Denkmäler*, I, pl. 53. — Cf. aussi Collignon, SG, I, fig. 186. — L'attribution du monument à Anténor paraît certaine. M. Gardner avait élevé des doutes à ce sujet (JHS, X, p. 278). Mais les constatations faites par M. Heberdey (AM, XV, p. 126) sont concluantes : le bloc, où est gravée la signature d'Anténor, est bien le socle de la statue qui s'y dresse aujourd'hui.



Fig. 1. — Aristogiton.
(Moulage de l'Albertinum de Dresde.)



Fig. 2. — Harmodios.
(Moulage de l'Albertinum de Dresde.)

l'Aristogiton; mais elle nous donne du moins sur le style du maître des renseignements précieux. M. B. Graef[1], le premier, a su tirer parti de la trouvaille pour montrer que l'artiste qui avait exécuté la statue de l'Acropole ne pouvait être l'auteur du groupe de Naples. Ses arguments paraissent décisifs; ils n'ont pourtant pas convaincu tout le monde; quelques archéologues sont encore disposés à conserver à Anténor la paternité du groupe de Naples[2]; d'autres croient l'hésitation permise[3]. Elle ne devrait plus l'être.

Entre la statue d'Anténor et le groupe de Naples, on découvre, au premier coup d'œil, une opposition profonde; ici, l'aisance et la liberté d'un art débarrassé de toute entrave, là, les conventions et la raideur de l'archaïsme. La statue d'Anténor se rattache à la série des figures féminines trouvées sur l'Acropole. Anténor compte donc au nombre des artistes qui subissent l'influence de l'art ionien. Toute différente est la tendance de l'auteur ou des auteurs des Tyrannicides de Naples. Dans ces corps d'éphèbes aux muscles puissants, dans le geste énergique d'Harmodios entraîné, le bras levé, vers sa victime, on reconnaît l'œuvre hardie d'un artiste original qui rompt avec l'art impassible du passé.

La comparaison entre le corps de la statue d'Anténor et celui de l'Harmodios ou de l'Aristogiton n'est guère possible; pourtant sous le somptueux vêtement dont il drape son personnage, Anténor dissimule tant bien que mal une ignorance complète de la forme humaine. La comparaison des têtes est plus facile; elle est aussi fort instructive. Dans la statue d'Anténor, le

1. AM, XV, p. 1 et suiv.
2. Collignon, SG, I, p. 370. — M. Studniczka, après avoir défendu cette opinion (*Iahrbuch*, 1887, p. 130) s'est rallié à l'opinion de Graef.
3. Homolle, *Monuments Piot*, IV, p. 204.

visage carré, où les plans se joignent à arêtes vives, les yeux légèrement bridés, les lèvres serrées, les oreilles plates et sans modelé, l'impassibilité du regard marquent un progrès à peine sensible sur les têtes des Apollons du VIe siècle.



FIG. 3. — TÊTE D'HARMODIOS.
(Collignon, Sculpture grecque, I, fig. 190, Firmin-Didot, éditeur.)

La tête de l'Harmodios diffère profondément de celle de la statue d'Anténor. Le dessin en est encore, il est vrai, très conventionnel. C'est que le sculpteur n'en connaît pas la structure anatomique. Il ignore surtout que c'est en l'arcade sourcilière que les os du crâne se soudent à ceux de la face. Pour lui, la tête se compose de deux parties distinctes : le visage proprement dit, c'est-à-dire l'espace compris entre le menton



FIG. 4. — STATUE D'ANTENOR.
(Collignon, Sculpture grecque, I, fig. 186, Firmin-Didot, éditeur.)

et la racine des cheveux, et le crâne, c'est-à-dire la surface chevelue. Ces deux parties, l'artiste les traite séparément, puis il les réunit maladroitement, à angles vifs, en haut du front. Il en résulte une disproportion choquante entre le visage trop long et le crâne trop court. Pour compenser le manque de hauteur du crâne et conserver à la tête des dimensions normales, le sculpteur se voit obligé d'allonger outre mesure le bas du visage ; de là, un système de proportions caractéristiques, d'après lequel le visage se divise en trois parties de longueur inégale, le front très bas, les lèvres et le menton très longs, et dans l'entre-deux le nez un peu court. Dans la statue d'Anténor, le visage se divise, au contraire, en trois parties égales : du menton à l'aile du nez, de l'aile du nez aux sourcils, des sourcils à la racine des cheveux.

Après les différences de proportions, voici maintenant celles des formes. L'auteur de l'Harmodios sait fondre et arrondir les divers plans du visage, desserrer les lèvres de son personnage et lui donner ainsi l'aspect d'un être qui vit et qui respire ; surtout, il a appris à dessiner les yeux ; il les entoure de l'épais bourrelet des paupières. Il indique enfin l'ourlet des oreilles et les détache du crâne. Par contre, il ne paraît guère plus avancé qu'Anténor dans la technique des cheveux : pour figurer la chevelure frisée, il juxtapose des mèches toutes pareilles, tournées comme des coquilles d'escargots. Comme Anténor enfin, il se préoccupe peu de l'expression du visage, ou plutôt il ne s'y intéresse pas. Pour lui, la tête n'apparaît guère que comme un accessoire du corps. C'est assez dire qu'il n'a point encore la prétention d'atteindre à la ressemblance individuelle et de faire un portrait. Il se contente d'une ressemblance plus générale ; il tient compte seulement de la diffé-



FIG. 1. — ARISTOGITON.
(Moulage de l'Albertinum de Dresde.)



Fig. 2. — Harmodios.
(Moulage de l'Albertinum de Dresde.)

4

le groupe d'Anténor, les têtes d'Harmodios et d'Aristogiton. Pour les corps, c'est dans le fronton occidental d'Égine, — bien qu'il soit plus récent[1], — qu'on trouverait les analogies les plus sûres. L'Athéna qui occupe le centre de la composition est traitée, comme la statue d'Anténor, dans le goût ionien. Les Tyrannicides du vieux maître attique ne devaient sans doute pas différer beaucoup des deux guerriers qui combattent à droite et à gauche de la déesse. Dans le fronton oriental d'Égine, œuvre d'un sculpteur qui s'éloigne davantage de la tradition ionienne, les mêmes personnages sont traités dans un esprit tout différent. Ils sont vivants. Les autres ont l'air de mannequins. L'originalité de Critios et Nésiotès, vis-à-vis d'Anténor, est de même ordre. Ils ont pu conserver la disposition générale du groupe primitif; mais ils l'ont modifié profondément par une interprétation toute nouvelle de la forme humaine.

Reste la question du style. Les Tyrannicides de Critios sont-ils une œuvre attique ou non? Pour M. Lœschcke, nous l'avons dit, le nom de Nésiotès indique que l'artiste était d'origine insulaire. Nésiotès n'étant point Attique, son style ne le serait pas. L'artiste aurait apporté à Athènes les procédés de la plastique de îles. L'argument tiré du nom de Nésiotès ne nous a pas paru fondé. Mais, le serait-il, qu'il ne modifierait pas nos conclusions. La sculpture attique procède directement de celle des îles et de l'Ionie, et ce sont des artistes comme Critios et Nésiotès qui, vers 480, dégagent le nouvel idéal attique de l'idéal ionien démodé.

Du reste, pour trancher la question du style, nous trouvons dans la céramique attique de ce temps, des éléments de com-

1. Cf. à ce sujet, ch. X, p. 222.

paraison décisifs. Sur une coupe de Douris[1], sont figurées des scènes de combat à trois personnages. Trois fois l'artiste reproduit le geste et l'attitude de l'Aristogiton dans ce guerrier

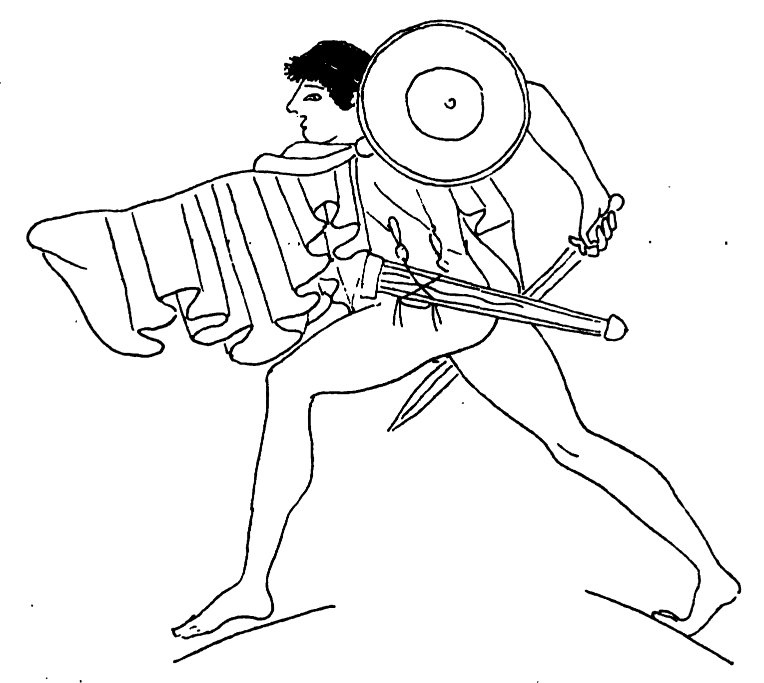


FIG. 5. — GUERRIER SUR UNE COUPE DE DOURIS.

qui fonce sur son adversaire l'épée à la main, le bras gauche tendu, recouvert de la chlamyde[2]. Les analogies ne s'arrêtent

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XXI, p. 206. — Même type sur une coupe attribuée à Onésimos, Hartwig, *l. l.*, pl. LVII.

2. Cette imitation ne doit pas nous surprendre. Souvent, les céramistes ont vulgarisé les types les plus célèbres de la statuaire de leur temps. Mais les Tyrannicides de Critios et Nésiotès paraissent avoir eu un succès prodigieux. Le groupe fut imité même par la sculpture. L'auteur des sculptures du Théseion, qui travaillait aux environs de 430, l'a reproduit à satiété (Bruno Sauer, *das sogenannte Theseion*. Cf. notamment, métope de l'Est, n° 2. combat d'Héraclès et d'Iolaos contre l'hydre; — métope du Nord, n° 1, Thésée et la truie de Crommyon ; — frise orientale. n° 5; — frise occidentale, n° 6.

pas là. Dans l'interprétation des formes, peintres et sculpteurs respectent les mêmes conventions. C'est ainsi que Douris donne à ses personnages les proportions caractéristiques de la tête d'Harmodios, le menton puissant, le front bas, la bouche entr'ouverte, le crâne lourd, la chevelure aux courtes mèches frisées. Entre le style d'un peintre attique comme Douris et celui des sculpteurs contemporains Critios et Nésiotès, les affinités paraissent évidentes.

Ainsi, les Tyrannicides nous permettent de définir quelques-uns des caractères de la sculpture à Athènes au lendemain des guerres médiques. Elle n'est pas encore complètement dégagée de l'archaïsme. Le dessin de la tête, notamment, est fort inexact. Il est en retard, il est vrai, sur celui du corps qui semble irréprochable. Mais ce qui paraît le plus nouveau, dans les Tyrannicides, si on les compare aux œuvres antérieures, c'est la hardiesse des attitudes, la justesse du mouvement, l'entrain et la vie qui animent la composition. L'idéal attique se dégageait ainsi de l'idéal ionien.

Restitués maintenant à leurs véritables auteurs et datés avec certitude, les Tyrannicides de Naples vont nous servir de terme de comparaison pour étudier les figures nues contemporaines de Critios et Nésiotès. Il ne s'agit pas, bien entendu, de reconstituer l'œuvre personnelle de ces deux artistes, mais simplement de signaler des analogies communes à des statues de la même époque.

CHAPITRE IV

LES FIGURES NUES.

LE CORPS DEBOUT AU REPOS.

Les figures nues que l'on peut attribuer à l'époque des Précurseurs forment un groupe important. Il convient, pour la clarté de l'exposition, de les répartir d'abord en un certain nombre de séries. Dans une étude où l'on se propose de montrer les changements que les Précurseurs ont apportés à l'interprétation du corps humain, il paraît tout naturel de partir des attitudes les plus simples pour aboutir aux plus compliquées; non pas que nos sculpteurs aient procédé eux-mêmes avec cette méthode rigoureuse et suivi toutes les étapes de la virtuosité. Mais c'est une manière commode pour nous de passer en revue les différents aspects de leur œuvre.

L'attitude la plus simple est celle de la station debout : le corps au repos présente un ensemble de lignes verticales et horizontales, immuables, faciles à dessiner. C'est ainsi que le figuraient les auteurs d'Apollons archaïques. Un mouvement, en déplaçant les muscles, vient modifier cette construction rectiligne, et y introduit des éléments curvilignes variables. C'est là une difficulté nouvelle pour l'artiste qui devra connaître le jeu des muscles et la déformation qu'y produit chaque mouvement.

Entre les figures au repos et les figures en mouvement, la

différence paraît donc nettement tranchée. Dans un premier groupe, nous rangerons les statues debout au repos et nous verrons ce que les Précurseurs ont fait du type de l'Apollon archaïque. Dans un second groupe, nous réunirons toutes les autres statues, c'est-à-dire celles où est représenté un mouvement, comme celui de la marche, ou bien une attitude consécutive au mouvement qui a modifié la station debout, comme l'attitude assise par exemple, et nous montrerons les progrès accomplis par les Précurseurs dans l'interprétation du mouvement.

Pour étudier ces deux groupes de statues nues, nous n'avons qu'un seul terme de comparaison, les Tyrannicides, qui appartiennent à la série des figures en mouvement. Pour mettre en tête de l'autre série, nous chercherons une autre figure, autant que possible contemporaine de l'œuvre de Critios et Nésiotès.

Le groupe des Tyrannicides offrait deux types différents. Harmodios était représenté sous les traits d'un éphèbe imberbe ; Aristogiton, sous les traits d'un homme fait, au visage barbu. Nous observerons, dans l'étude des figures au repos, la distinction de ces deux types.

Le type de l'éphèbe imberbe servait lui-même à deux séries de représentations, les unes humaines, les autres divines. Apollon, le dieu de la jeunesse et de la beauté, n'était, pour les artistes grecs, que le plus beau des éphèbes. Nous étudierons séparément les athlètes et les Apollons.

LES ATHLÈTES.

En tête de cette série, nous placerons la statue d'éphèbe en marbre trouvée sur l'Acropole[1]. En raison des analogies de

1. Le torse de cette statue a été trouvé en 1865, au N. de l'Acropole, sur l'emplacement du Musée. Il a été publié, avec une tête qui ne lui appartenait pas, par M. Furtwängler, AM, 1880, p. 20, pl. 5. La véritable tête, — et sur ce

style qu'elle présente avec les Tyrannicides, on peut la dater d'une époque très voisine de celle où fut exécuté le groupe de Critios et de Nésiotès. La démonstration en a été faite par M. Furtwängler[1]; elle est généralement admise par les historiens de l'art[2]. On ne peut que signaler, après lui, la ressemblance de la tête de l'éphèbe avec celle d'Harmodios, l'aisance de l'attitude et la souplesse du modelé, communes aux deux corps. Convient-il d'attribuer à Critios lui-même l'éphèbe de l'Acropole, comme le propose M. Furtwängler? De pareilles affirmations ne peuvent malheureusement jamais être appuyées de preuves décisives. Il n'est même pas facile de répondre à la question de savoir si cette œuvre, quel qu'en soit l'auteur, a précédé ou non les Tyrannicides. Il paraît probable, sinon certain[3], que la statue faisait partie de celles que brisèrent les Perses lors du pillage de l'Acropole; elle serait alors antérieure à 480. Mais elle ne devait pas l'être de beaucoup, car elle appartient évidemment au groupe des sculptures les plus récentes de l'Acropole. Du reste, M. Furtwängler en a fait l'observation fort juste, le geste hardi et l'allure emportée des Tyrannicides marquent un progrès sur l'attitude paisible de l'éphèbe de l'Acropole, et l'on peut, logiquement, supposer entre les deux monuments un intervalle de quelques années. Mais, en matière de chronologie, ne l'oublions pas, les simples considérations de style ne fournissent pas de résultats très précis, et la statue de l'Acropole pourrait à la rigueur avoir été exécutée après les Tyrannicides par un artiste moins avancé que Critios et Nésiotès. L'essentiel, en somme, c'est de

point il n'y a pas de doute possible (cf Wolters, AM, 1888, p. 126, et Graef, ibid. p. 18), — a été découverte en 1887.

1. 50e WPB, p. 150, et MP, p. 7, 19, 53 et suiv.

2. Collignon, SG, I, p. 373.

3. Le torse ne provient pas du *Perserschutt*.

reconnaître entre les deux œuvres une parenté qui permette de les attribuer à des artistes de la même génération. Nous dirons donc que le marbre de l'Acropole date des environs de 480.

Comparé aux statues du même type qui l'ont immédiatement précédé, l'éphèbe de l'Acropole nous fait assister à une transformation décisive de la figure nue debout au repos. C'est là une attitude fort simple, la plus simple de la statuaire, et pendant deux cents ans les auteurs d'Apollons archaïques l'ont reproduite à satiété. Peu à peu, ils l'ont perfectionnée, mais ils se sont contentés d'améliorer le détail sans modifier l'ensemble. Les plus récents, et, si l'on veut, les plus parfaits des Apollons archaïques, tels que l'Apollon de Piombino[1], l'Apollon en marbre du Ptoïon[2], l'Apollon Strangford[3], qui datent tous les trois des environs de l'an 500, ne diffèrent des plus rudes Apollons insulaires que par la perfection de la technique et le soin de l'exécution. Les uns et les autres appartiennent à un même groupe d'œuvres archaïques, celles qui sont soumises à la fameuse loi de la *frontalité* énoncée par M. Lange[4] : « le plan médian qu'on peut se figurer passant par le sommet de la tête, le nez, l'épine dorsale, le sternum, le nombril et les organes sexuels partage le corps en deux moitiés exactement symétriques ». L'éphèbe de l'Acropole est, pour la première fois dans la série des figures nues debout, nettement antifrontal, c'est-à-dire que les deux moitiés du corps partagé par le

1. Collignon, SG, I, pl. V, p. 212 avec la bibliographie la plus récente.

2. BCH, XI, pl. XIV. — Collignon, SG, I, fig. 157. — M. Lechat, *Revue univers. du Midi*, I, p. 19, note 2, se trompe d'au moins une génération en attribuant cette statue aux environs de 450.

3. British Museum, *Catalogue of Greek sculpture*, n° 206, avec la bibliographie récente. La meilleure reproduction dans BB, pl. 51.

4. Un exposé du travail de M. Lange, — mémoire en danois accompagné d'un résumé en français, — a été publié par M. Lechat, *Rev. univ. Midi*, I p. 1, et suiv., sous le titre de *Une loi de la statuaire primitive*.



Fig. 6. — Éphebe en marbre de l'Acropole.

plan médian que nous venons de définir, ne sont plus symétriques. Cette asymétrie, l'artiste l'obtient à l'aide d'un procédé très simple. Au lieu de répartir, comme ses devanciers, le poids du corps également sur les deux jambes de la statue, il le fait porter seulement sur une seule jambe ; l'autre jambe, déchargée, peut prendre un mouvement de flexion qui, en se répercutant dans le corps tout entier, déplace les muscles du torse et fait pencher légèrement la tête. Du coup, voilà le charme rompu ; la symétrie de l'attitude des Apollons archaïques se trouve brisée et la statue s'anime en une pose naturelle et harmonieuse.

Une pareille découverte devait être d'une portée incalculable. M. Lange l'a fort bien montré. Après l'uniformité et la monotonie des œuvres frontales, voici que s'ouvre devant le sculpteur un horizon illimité. L'artiste ne se sent plus enfermé entre les bornes étroites de règles inflexiblement géométriques. L'art devient une imitation de la vie et il présentera l'infinie variété de la vie elle-même. En introduisant dans la statue debout un élément variable, la flexion d'une des jambes, c'est-à-dire, en somme, le mouvement, on inaugurait toute une série de combinaisons différentes où dix générations de sculpteurs grecs trouveront à interpréter une même attitude suivant leur goût ou leur tempérament particulier.

L'attitude nouvelle de l'éphèbe de l'Acropole marque, chez l'auteur, un effort pour réagir contre les conventions de la plastique primitive. Cet esprit d'indépendance se reconnaît encore à un autre détail. M. Pottier[1] a très finement remarqué que toutes les statues archaïques sans exception, y compris

1. BCH, 1894, p. 414.

les plus récentes, telles que l'Apollon de Piombino et l'Apollon Strangford, sont toujours représentées avec la jambe gauche en avant, à l'imitation des modèles égyptiens où cette attitude est de règle. C'est la jambe droite que l'éphèbe de l'Acropole porte en avant, comme si l'artiste protestait contre une tyrannie qui lui pèse et ne négligeait aucun moyen de s'affranchir.

Il apporte la même hardiesse dans l'interprétation des formes. Il renonce à la complication excessive des détails anatomiques, qui rend si sèches et si froides des statues comme l'Apollon de Piombino et l'Apollon Strangford. Il simplifie de parti pris le dessin des surfaces musculaires et se montre préoccupé surtout de l'effet d'ensemble. Les muscles du thorax et de l'abdomen sont largement traités; les muscles du ventre, aux formes indécises, sont indiqués avec beaucoup de vérité, et d'agréables jeux de lumière viennent souligner le modelé des côtes. On pourrait signaler encore des gaucheries ou des erreurs : les plis inguinaux, par exemple, sont trop longs et rétrécissent la partie inférieure de l'abdomen. Mais dans l'ensemble, ce corps, aux larges épaules, à la poitrine puissante, au torse cambré, donne l'impression de la vie.

Ainsi, cette figure marque une transformation profonde du type de l'éphèbe nu debout. On ne saurait, bien entendu, attribuer à l'auteur de ce monument l'invention du motif de la jambe fléchie et de la jambe droite avancée. Tout ce que l'on peut dire, c'est que l'éphèbe de l'Acropole paraît être une des plus anciennes statues de ce type que nous possédions.

Du reste, l'éphèbe de l'Acropole n'est pas le seul exemple, à cette époque, de ce type nouveau. La tête bien connue du Musée de l'Acropole, celle du Boudeur [1], appartenait, suivant la

1. Collignon, SG. I, fig. 184.



Fig. 7. — Éphèbe en marbre de Girgenti.
(Arndt, E. V 759)

très juste observation de M. Furtwängler[1], à un corps dont la jambe droite était fléchie, comme le prouve l'inclinaison légère de la tête. La statue du Boudeur, avec celle de l'éphèbe, fait partie des sculptures de l'Acropole les plus voisines de 480.

On peut encore grouper autour de cette statue quelques figures trouvées en différents points du monde grec.

C'est d'abord une statue d'éphèbe en marbre, découverte à Girgenti[2]. Le style en paraît moins avancé que celui de la statue de l'Acropole; il convient peut-être d'attribuer à l'inexpérience d'un marbrier indigène certaines survivances archaïques dans le dessin de la tête et le modelé des chairs. Mais à voir l'attitude du personnage, la flexion de la jambe droite, la dissymétrie établie dans le plan des hanches et celui des épaules, enfin le type du visage et la disposition spéciale de la chevelure[3], il semble bien que l'auteur de ce marbre s'inspire d'une figure analogue à l'éphèbe de l'Acropole.

Une autre statue[4], en bronze celle-là, découverte encore en Sicile, à Castelvetrano, près de Sélinonte, présente, comme la précédente, avec des formes archaïques, notamment dans le modelé de la tête, quelque aisance dans l'attitude. M. Furtwängler[5] y reconnaît avec raison l'influence du style attique, ou, comme il dit, du style de Critios. M. Arndt me paraît la vieillir un peu trop, en la jugeant très antérieure à l'époque de Critios.

1. 50e WPB, p. 151.
2. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 153. — EV, 759-761. Dans la note consacrée à cette statue, M. Hauser la rapproche d'une figurine en bronze de l'Acropole, BCH, 1894, pl. 5 et 6. Celle-ci me paraît plus ancienne par l'attitude (jambe gauche en avant), le geste, le dessin des formes. Le rapprochement avec les statues viriles du fronton occidental d'Égine est beaucoup plus juste.
3. Sur ce mode de coiffure, cf. les observations de M. Furtwängler, 50e WPB, p. 128 et suiv.
4. EV, 569-572.
5. MW, p. 77, note.

Pour compléter cette série de figures, on peut signaler encore trois torses : un torse en marbre au Musée de Palerme[1], un torse en bronze au Musée des Offices à Florence[2], enfin un torse en marbre de la collection Sciarra[3], auquel on a rajouté une tête et des membres quelconques. Tous les trois appartenaient à des figures du même type que l'éphèbe de l'Acropole : jambe droite en avant et légèrement fléchie, tête inclinée à droite et hanchement à gauche.

De ce groupe de monuments unis entre eux par des caractères communs de style, on peut, ce semble, conclure avec quelque vraisemblance qu'en 480, la révolution artistique qui substituait au type de l'Apollon archaïque une figure conçue d'après des principes tout différents, s'était étendue à tous les ateliers de sculpteurs du monde grec. Nous allons essayer maintenant de suivre les transformations que les Précurseurs y apportèrent et de retrouver les intermédiaires qui séparent l'éphèbe de l'Acropole des statues polyclétéennes du même type. Dans la patiente élaboration qui aboutit au Doryphore, il n'est malheureusement pas possible de déterminer exactement la part qui revient à chaque artiste ; et si, dans ce groupe d'œuvres anonymes, on perçoit distinctement des tendances diverses qui semblent révéler des tempéraments ou des personnalités de sculpteurs différents, il faudra se contenter de les signaler, sans qu'on puisse espérer satisfaire sur ce point toute notre curiosité.

De cette série de figures, la plus voisine, par la date et par le style, de la statue d'éphèbe de l'Acropole, c'est celle qui

1. EV, 550.
2. *Jahrbuch*, 1892, p. 132, fig. 5. — Cf. aussi Amelung, *Führer*, n° 269.
3. Clarac, 478, 913. — Cf. aussi Furtwängler, MW, p. 684, n° 3.

est connue sous le nom de bronze Sciarra[1]. Cette statue, haute d'un peu plus d'un mètre, a passé récemment dans la Glyptothèque Ny-Carlsberg où on l'a fort heureusement débarrassée de ses restaurations. Elle représente un enfant d'une quinzaine d'années ; mais son corps aux formes puissantes annonce déjà l'athlète futur. Comme l'éphèbe de l'Acropole, il se tient debout, la jambe droite légèrement avancée et fléchie, la tête à peine inclinée vers l'épaule droite, un des bras tombant le long du corps tandis que l'autre se porte en avant comme pour une offrande. La ressemblance avec l'éphèbe de l'Acropole ne s'arrête pas là. L'analogie se poursuit encore dans le rapport entre les proportions de la tête



Fig. 8. — Statue en bronze de la Glyptothèque Ny-Carlsberg.

1. Ce bronze a été publié pour la première fois par M. Studniczka, qui lui a consacré une longue étude, RM, II. 1886, p. 90, pl. III — V. — Cf. Collignon, SG, I, fig. 161 — A ma demande, M. Jacobsen, avec sa libéralité bien connue, a fait photographier pour moi la statue débarrassée de ses restaurations.

et celle du corps, qui la contient un peu moins de sept fois ; dans la carrure des épaules, dans la solidité du torse qui s'épanouit au-dessus de longues jambes fines, dans le modelé large et précis des muscles de l'abdomen, dans des détails enfin tels que le dessin des aines et la forme des parties génitales. La tête, un peu lourde, présente quelques-uns des caractères particuliers aux sculptures contemporaines de l'Harmodios, le front bas, le menton épais, le nez fin, la bouche entr'ouverte avec la lèvre inférieure légèrement saillante. L'oreille, plate et sans modelé, est gauchement placée trop haut et trop en arrière. Enfin, comme l'éphèbe de l'Acropole et l'Harmodios, cet enfant semble perdu dans une contemplation béate d'où la pensée est complètement bannie.

Entre le style de l'auteur de cette statue et le style de Critios le rapport paraît évident[1], et si l'origine de ce bronze est établie avec certitude, M. Furtwängler[2] a raison d'y reconnaître une œuvre sortie d'un atelier d'Italie où s'exerce l'influence de l'art de Critios[3]. Seulement, la technique souvent très délicate, surtout dans le modelé de la main aux formes si fines et si précises, semble indiquer pour cette figure une date un peu plus récente que celle de l'éphèbe de l'Acropole.

Avec le bronze Sciarra, nous touchons à l'époque où les artistes deviennent assez maîtres de la technique pour tirer parti des éléments de variété qu'introduisait dans la plastique la conception nouvelle de l'art. Puisque la représenta-

1. Sur ce point, cf. Furtwängler, 50e WPB, p. 151.

2. Cf. Furtwängler, *Intermezzi*, p. 9, n. 2 et *Münch. Sitzungsb.* 1897, II, p. 112, note 2.

3. Du bronze Sciarra, il convient de rapprocher une autre figurine italique en bronze, qui servait de pied de miroir. (Furtwängler, *Münch. Sitzungsb.* 1897, II, p. 127, pl. V). Même attitude, même type, même style que le bronze Sciarra et mêmes relations avec l'éphèbe de l'Acropole.



Fig. 9. — Statue d'Éphèbe, de la villa Albani.
(Arndt, EV, 1090.)



FIG. 10. — STATUE D'ÉPHÈBE.
(Musée central d'Athènes.)

tion de la forme humaine n'est plus soumise à d'étroites conventions géométriques, chaque sculpteur a le droit de l'interpréter à sa guise, suivant son goût propre, et de varier les aspects que peut présenter un corps nu debout au repos. Transporter la flexion de la jambe droite à la jambe gauche, accuser plus ou moins le hanchement et la dissymétrie des muscles du torse, modifier le geste des bras et l'inclinaison de la tête, ce sera l'origine de combinaisons différentes où se manifestera librement le tempérament de chacun.

Voici d'abord à la Villa Albani une statue d'éphèbe[1] qui procède directement du type conservé dans le bronze Sciarra. C'est une copie romaine, assez médiocre, d'un bronze un peu plus récent que celui-ci. L'attitude est la même, avec cette différence qu'ici, c'est la jambe gauche qui est fléchie. Mais la flexion est à peine sensible et le hanchement qu'elle provoque à droite peu apparent, en sorte que les lignes verticales du corps restent à peu près droites et donnent à la pose quelque monotonie. L'ensemble de la composition est lourd : une forte carrure d'épaule, de larges hanches, un cou épais, je ne sais quelle gaucherie dans le geste donnent au personnage l'allure d'un solide campagnard encore mal dégrossi, un frère de l'éphèbe Sciarra.

C'est à un artiste du même groupe, que l'on peut attribuer une statue d'éphèbe trouvée près de l'Olympieion d'Athènes[2]. Elle aussi est une médiocre copie romaine, très molle d'exécution. Néanmoins, la tête, toute modernisée qu'elle soit, conserve encore quelques-uns des traits de l'original : les cheveux sont

1. Arndt, EV 1090-1092. — De cette statue, M. Arndt rapproche très justement une statue d'Héraclès du Louvre, n° 101 (Furtwängler, MP, fig. 33) qui présente avec celle-ci des analogies dans l'attitude et dans le style.

2. Musée central, n° 248. — *Jahrbuch*, 1893, p. 218, pl. IV. — Arndt, EV, n° 627-628.

incisés au burin sur le crâne et rangés, à la mode archaïque, en boucles autour du front. La longueur excessive du menton et la saillie de la lèvre inférieure donnent encore au visage cette lourdeur caractéristique de la tête d'Harmodios. Comme dans la statue Albani, la jambe gauche est ici fléchie ; mais le geste du bras est un peu différent : le bras gauche devait se porter légèrement en arrière, l'avant-bras droit se relève de manière que la main se trouvait à peu près à hauteur de l'épaule. M. Max. Mayer reconnaît dans le personnage un « Splanchnoptès », un de ces jeunes serviteurs qui dans les temples brûlaient sur l'autel les entrailles des victimes. Mais dans la restauration qu'il propose, le mouvement de la tête qui regarde droit devant elle ne s'accorde guère avec celui des bras. Enfin, la pose imaginée pour cet enfant qui brandit sa broche comme une lance, ne paraît



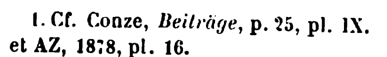
Fig. 11. — Éros de Pétersbourg.

guère plastique. Le geste du bras était probablement plus banal et n'avait point de signification précise.



Fig. 12. — Athlète.
(Collection Somzée.)

Avec l'Éros de Pétersbourg[1], nous restons toujours dans le même cercle d'artistes. L'original, dont nous n'avons ici que la copie, était ailé, ainsi que le prouve une réplique du torse découverte à Sparte. Le copiste romain a supprimé les ailes : il s'était contenté d'utiliser le type du personnage pour l'introduire dans un de ces groupes pasitéliques, comme celui d'Oreste et de Pylade, d'Oreste et d'Électre. L'Éros, autant qu'on peut comparer une copie à un original, paraît plus développé, comme style, que le bronze Sciarra. C'est surtout le mouvement mutin de la tête[2], légèrement re-



1. Cf. Conze, *Beiträge*, p. 25, pl. IX. et AZ, 1878, pl. 16.

2. La disposition de la coiffure est très particulière avec le nœud de cheveux sur le front et les grandes boucles qui tombent sur les oreilles. Elle se retrouve avec quelques modifications de détail dans : 1° une petite tête en bronze du Musée de Berlin (Furtwängler, MW, p. 675, pl. XXXII), qui date à peu près de la même époque; 2° la tête d'une très belle figure en bronze du Louvre (*Monuments Piot*, II, pl. XV et XVI), qui paraît un peu plus récente que l'Éros de Pétersbourg.

jetée en arrière, qui donne de la vie à une composition dont l'attitude conserve encore quelque raideur [1].

L'archaïsme du style a disparu complètement dans une statue de la collection Somzée [2]. Elle représente un athlète casqué, debout, la jambe gauche fléchie. Mais ici, l'artiste, en accusant fortement la flexion de la jambe et la courbure de la hanche opposée, rompt la monotonie des lignes verticales du corps debout. De là, un mouvement plus compliqué, un équilibre plus savant des muscles du torse. Le dessin des formes est aussi plus poussé [3], le modelé de la tête plus ferme et plus arrêté que dans la statue précédente. Ce visage à l'ovale allongé a un caractère très person-



Fig. 13. — Tête de l'athlète Somzée.

1. M. Treu, Olympia, *Bildwerke*, texte de la pl. LVI, 2, rapproche l'Éros de Pétersbourg des statues du type de Stéphanos. Mais ces figures, très stylisées, paraissent procéder d'une inspiration toute différente. La relation de l'Éros avec le bronze Sciarra et l'éphèbe de l'Acropole semble au contraire mieux établie. (Cf. Furtwängler, MW, p. 685).

2. *Collection Somzée*, pl. 3 à 5. Restaurations : les bras, la jambe gauche à partir du genou, le pénis, une partie du cou.

3. Noter encore la disposition archaïque des poils du pubis.

nel où se reconnaît un tempérament d'artiste original [1].

Reste une dernière série de statues intéressantes : ce sont celles que M. Furtwängler, dans un mémoire connu [2], a réunies autour de la figurine en bronze trouvée à Ligourio, en Argolide : la statue de Stéphanos [3], et les deux Orestes des groupes de Naples et du Louvre. On est généralement d'accord aujourd'hui pour reconnaître dans ces compositions des copies de modèles archaïques, exécutées par des marbriers trop habiles et peu exacts. M. Furtwängler, en attribuant les originaux au sculpteur argien Hagélaïdas, les fait remonter à l'an 500 environ. Cette date paraît un peu trop élevée. Ne parlons point du style ni de la technique



FIG. 14. — TÊTE DE L'ATHLÈTE SOMZÉE.

1. M. Furtwängler nomme Micon, à la fois peintre et sculpteur.
2. 50e WPB, *Eine argivische Bronze*.
3. Villa-Albani, n° 906. La bibliographie la plus récente est donnée dans Helbig, *Führer*, n° 786. La liste des répliques est donnée par Furtwängler, 50e WPB, p. 136, n° 51 et MP, p. 214, n° 1. — Ajouter une réplique de la tête à Dresde, *Anzeiger*, 1894, p. 23, fig. 1.
4. Collignon, SG, II, fig. 347 et 348.

qu'il est difficile d'apprécier dans des copies aussi modernisées. Mais l'attitude, le geste, la composition marquent certainement un progrès sur l'éphèbe de l'Acropole, le bronze Sciarra, ou même la statue Albani. L'original de la copie de Stéphanos compterait alors parmi les figures les plus récentes de la série.

Déjà l'on voit poindre, chez l'artiste, une conception nouvelle de la forme humaine. Ce n'est point, comme l'auteur de l'éphèbe de l'Acropole, ou celui du bronze Sciarra, un réaliste qui copie la nature telle qu'il la voit. Il paraît préoccupé surtout de réaliser, dans son œuvre, une beauté générale. Ce serait plutôt un théoricien et un idéaliste. Il adopte, pour sa figure, l'attitude consacrée ; il marque l'opposition de la jambe d'appui et de la jambe fléchie, la dissymétrie qu'elle provoque dans les lignes du torse, l'inclinaison de la tête, le geste des bras. Mais, il cherche à donner à son personnage plus de grâce que de vigueur. Il modifie, pour cela, les proportions du corps ; il allonge et amincit le torse, il diminue la hauteur de la tête. Même effort de généralisation dans le modelé des formes. On a signalé ailleurs[1] l'opposition voulue entre les épaules carrées et les hanches minces, le schématisme du dessin des muscles, les proportions canoniques de la tête[2]. Ce sont là, dans la sculpture grecque, des tendances nouvelles qu'il importait de signaler. Mais il reste toujours impossible, dans des statues comme celle de Stéphanos, de distinguer nettement la personnalité de l'artiste original de celle du copiste romain, et de déterminer la part qui revient à chacun dans la composition qui nous a été conservée.

1. Cf. notamment Kalkmann, 53[e] WPB, p. 77 et suiv.

2. En prenant comme unité de mesure la distance entre les extrémités des deux yeux et en l'exprimant par le chiffre 100, on obtient les mesures suivantes : de l'angle interne de l'œil à la pointe du menton, 125 ; visage, 175 ; distance d'une oreille à l'autre, 150 ; distance du nez à la nuque, 200.



Fig. 15. — Athlète de Stéphanos.
(Collignon, Sculpture grecque, II, fig. 346 Firmin-Didot, éditeur.)

De l'éphèbe de l'Acropole à la statue de Stéphanos[1], nous avons suivi le développement d'un type qui, vers 460, paraît définitivement constitué, celui de l'éphèbe nu debout au repos. Les sculpteurs classiques n'auront plus rien à y ajouter. Les Précurseurs n'avaient fait eux-mêmes que reprendre le type des Apollons archaïques; mais ils lui ont fait subir une transformation profonde. De ces figures, aux formes rigides, ils ont fait une statue vivante. En découvrant l'harmonie d'un corps nu au repos, ils ont réalisé un des types les plus originaux qu'aient jamais créés les sculpteurs grecs. Ils l'ont trouvé assez beau pour le faire servir à la représentation du dieu de la beauté, d'Apollon.

LES APOLLONS[2].

Le type d'Apollon n'est qu'une variante de celui de l'éphèbe nu debout. L'imagination des artistes grecs, en s'élevant jusqu'à l'Olympe, est pourtant restée sur la terre. Ils ont conçu Apollon simplement comme le plus beau des éphèbes. Déjà, dans l'art du VIe siècle, les images des dieux se confondaient avec celles des hommes, et sous le nom générique d'Apollons on désigne l'ensemble des représentations viriles,

1. De la tête de l'éphèbe de Stéphanos il faut rapprocher un certain nombre de têtes de même style, qui offrent des variantes de ce type, sans qu'on puisse cependant les considérer comme des copies: 1° tête à Vicence, EV, n° 30 et 31; 2° une tête d'athlète ceinte d'une bandelette au British Museum (buste moderne) signalée par Furtwängler, 50e WPB, p. 148, n. 8; 3° une tête, au château d'Erbach, qui paraît une réplique de la précédente (reproduite par Reinach, Courrier de l'Art antique dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 424); 4° une tête du Musée de Catajo, EV, n° 50, 51. — Signalons aussi pour le comparer au torse de la statue de Stéphanos: 1° un torse découvert à Olympie (Olympia, *Bildwerke*, pl. LVI, 5), considéré par M. Furtwängler (50e WPB, p. 146) comme une œuvre archaïque originale, — et où M. Treu a reconnu un Antinoüs analogue à l'Antinoüs de Delphes, traité dans le style de Stéphanos; 2° enfin, un petit torse d'enfant de même style, découvert à Olympie, Olympia, *Bildwerke*, pl. LVI, 2.

2. On trouvera tous les éléments de cette étude réunis par Overbeck dans sa *Griech. Kunstmythologie*, T. III, *Apollon*, p. 108 et suiv. p. 169 et suiv.

humaines ou divines, de l'époque archaïque. C'est que la distinction des unes et des autres est la plupart du temps impossible. Plus tard, l'artiste, devenu maître de la technique, va se préoccuper de varier les types et de donner à Apollon une physionomie où paraisse son caractère divin.

Sur ce point, l'effort des sculpteurs de la génération préclassique sera particulièrement fécond. Malheureusement, pour apprécier cette partie de leur œuvre, nous ne possédons pas un seul original complet. Des Apollons de cette époque, nous n'avons conservé que des copies romaines, souvent médiocres, et l'on peut craindre que ces statues, souvent reproduites parce qu'elles servaient au culte, n'aient eu, plus que celles des athlètes, à souffrir de l'intervention des copistes successifs. Il paraît bien difficile d'établir avec Overbeck[1] ou M. Kékulé[2], la distinction entre les répliques exactes et les arrangements « à la Pasitélès ». Faut-il se laisser pourtant décourager à la pensée que « le créateur et l'imitateur n'étaient ni du même temps, ni du même tempérament, ni du même génie[3] » ? Sous ces pâles reproductions, on sent percer encore le génie des artistes qui les ont conçues ; on peut du moins, grâce à elles, suivre, comme nous l'avons fait pour les athlètes, les transformations du type archaïque d'Apollon, à l'époque des Précurseurs.

Un torse du Musée de Cambridge[4], du même style que celui de l'éphèbe de l'Acropole, montre qu'aux environs de 480 le type divin commence à se distinguer du type humain, le dieu

1. Overbeck, *l. l.* p. 111.
2. *Die Gruppe des Künstlers Menelaos*, p. 21.
3. Holleaux. *Monuments grecs*, 1891-92, p. 47.
4. Cf. Furtwängler, *Statuenkopieen* dans les *Abhandl. des K. Bayer. Akad.*, 1897, p. 573. — La tête, les jambes et les mains sont modernes. Le torse seul est antique ; il a été trouvé à Milet.

de l'athlète. C'est un adolescent nu, debout, la jambe droite avancée, le bras gauche tombant le long du corps, l'avant-bras droit tendu : tel, exactement, l'éphèbe de l'Acropole. Apollon se reconnaît seulement aux boucles de cheveux qui flottent sur la poitrine, à droite et à gauche du cou : la longue chevelure à la mode ionienne que ne portaient plus les hommes au ve siècle, finira par devenir, dans l'art classique, un des attributs caractéristiques du dieu. Ainsi, le torse de Cambridge représente pour nous la plus ancienne modification apportée au type archaïque d'Apollon. L'auteur de cette figure conserve les traits consacrés par la tradition ; il les transpose seulement dans une statue qui n'est plus frontale, puisqu'on y voit appliqué le principe de la jambe d'appui et de la jambe fléchie[1].



Fig. 16. — Apollon de Cambridge.

Ainsi renouvelé et fixé le type d'Apollon va suivre une évolution parallèle à celle du type de l'athlète.

La statue connue sous le nom fort impropre d'Apollon à

1. Noter la forme caractéristique des poils du pubis, disposés en triangle comme ceux de l'athlète Somzée.

l'Omphalos[1], est-elle une statue d'Apollon ou d'athlète ? La coiffure particulière du personnage, disposée en crobyle, comme dans la tête du Boudeur de l'Acropole, ne paraît point à M. Waldstein[2] convenir à un Apollon, mais à un athlète. Pour les mêmes raisons, M. Kalkmann[3] y reconnaît non pas Apollon, mais Hercule. En réalité, le nom d'Apollon doit lui rester. Un Apollon citharède, découvert à Olympie[4], et dont l'original remonte à une époque antérieure à 450, est coiffé comme l'Apollon à l'Omphalos, en « crobyle ». Cette coiffure n'était donc pas réservée uniquement aux athlètes. Par contre, sur aucun monument, on ne la voit attribuée à Hercule[5]. Enfin l'arc figuré sur la réplique de l'Apollon à l'Omphalos conservée au British Museum[6] établit suffisamment l'identité du dieu[7].



Fig. 17. — Coiffure de l'Apollon citharède d'Olympie.

1. La liste complète des répliques de cette statue a été dressée pour la dernière fois par M. Héron de Villefosse dans les *Monuments Piot*, I, p. 64 et suiv. La bibliographie relative à l'Apollon à l'Omphalos est considérable. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, 219 et 221 ; — Collignon, SG, I, p. 406 ; — Furtwängler, MP, p. 85.
2. JHS, I, p. 168, Pythagoras of Rhegion and the early athlete statues.
3. 53e WPB, p. 78, n° 1.
4. Olympia, *Bildwerke*, pl. LVII, 3-5, et texte, p. 223, fig. 249.
5. Pas même dans le relief Albani de l'apothéose, signalé par M. Kalkmann, *l. l.*
6. Cf. Schreiber, AM, 1884, p. 242, n° 1.
7. Je me contente de signaler l'hypothèse de M. Conze, — *Beiträge zur Gesch. d. Griech. Plastik*, p. 19, — qui y reconnaît l'Apollon Alexicacos de Calamis; et celle de M. Schreiber (*l. l.*) qui y voit l'Apollon Daphnéphoros de Callimaque.

Comparé à l'Apollon de Cambridge ou à l'éphèbe de l'Acropole, ses antécédents immédiats, l'Apollon à l'Omphalos marque un progrès. La flexion de la jambe gauche, plus accusée, mais timide encore, produit à droite un hanchement qui détermine dans le torse une dissymétrie très nette.



FIG. 18. — TÊTE DE L'APOLLON A L'OMPHALOS.
(Réplique du Louvre.)

Le corps est modelé aussi avec plus de vigueur et de précision ; la saillie des veines et des artères sur la peau est indiquée avec justesse. D'une manière générale, l'artiste fait preuve d'un goût franchement réaliste. Il prend pour modèle un bel adolescent à la carrure solide, sans chercher du tout à l'idéaliser. Il en est de même de la tête. Elle procède directement de celle du Boudeur de l'Acropole. Le nez est plus fin, les lèvres plus minces, les paupières moins épaisses, la cheve-

lure plus souple et plus légère ; la physionomie prend ainsi un caractère de gravité hautaine que n'a pas le « Boudeur », mais elle n'a rien encore de la majesté d'un dieu.

Un type voisin, encore qu'assez différent de celui de l'Apollon à l'Omphalos, nous est conservé dans l'Apollon citharède d'Olympie[1]. Malheureusement, le visage a disparu. Cette statue, d'après M. Treu, n'est ni un original, ni une copie romaine, mais une libre imitation hellénistique d'une œuvre de l'époque préclassique. Le dieu y est représenté nu, avec une légère draperie jetée sur le bras gauche. De la main gauche il tenait une lyre. Au v[e] siècle, l'Apollon citharède n'était donc pas toujours, comme on l'a dit[2], représenté drapé. L'attitude semble plus aisée que celle de l'Apollon à l'Omphalos, l'équilibre du corps plus savant, le modelé plus souple, le mouvement de la tête plus dégagé. La coiffure est la même dans l'ensemble que celle de l'Apollon à l'Omphalos ; on peut noter seulement quelques différences de détail. Les cheveux sont tressés en deux nattes ramenées le long des tempes ; mais au lieu de tomber librement sur le front, les mèches antérieures se divisaient en deux larges bandeaux, sous lesquels venait se nouer l'extrémité des nattes. En somme, l'Apollon citharède d'Olympie paraît un peu plus récent que l'Apollon à l'Omphalos et antérieur de peu d'années aux Apollons de l'époque classique.

C'est un autre citharède que représente l'Apollon dit de Mantoue[3]. On vient de voir que le motif de la lyre, dont on

1. Olympia, *Bildwerke*, pl. LVII, 3-5, texte p. 223. — M. Furtwängler, MP, p. 172, n° 3, considère à tort cette statue comme une copie d'athlète de Pythagoras.

2. Cf. Furtwängler, dans Roscher, *Lexikon*, I, col. 457, et 50° WPB, p. 141 ; cf. aussi Wernicke dans *Pauly-Wissowa*[2], II, p. 92.

3. Cf. la liste de ces répliques dans Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, p. 111. — Cf. aussi Holleaux, *Monuments grecs*, 1891-92, pl. III (l'Apollon Mazarin) ; — et Furtwängler, MP, p. 51 et 52, pour la littérature la plus récente.



Fig. 19. — Apollon du type de Mantoue, dit Apollon Mazarin.
(Collignon, Sculpture grecque, II, fig. 351, Firmin-Didot, éditeur.)

attribuait quelquefois[1] l'invention, dans les répliques de l'Apollon de Mantoue, au copiste romain, était déjà connu au v[e] siècle. Aussi, les copies de cette statue, en particulier celle de Naples, nous paraissent-elles plus fidèles qu'on ne le croit généralement. A l'attitude du personnage, à la structure particulière de ce corps mince, où les épaules carrées contrastent avec les hanches étroites, on reconnaît une œuvre de même caractère et de même époque que l'original de la statue de Stéphanos. Pour la première fois, l'auteur s'efforce de déterminer le caractère divin de la tête. Au type essentiellement humain de l'Apollon à l'Omphalos s'oppose le type vraiment divin de l'Apollon de Mantoue. Cette impression de majesté est due surtout à l'ample chevelure qui remplace les tresses nattées de l'Apollon à l'Omphalos. Voici, défini avec beaucoup de précision[2], le principe de cette belle coiffure : « Sur toute la calotte cranienne, le peigne a creusé dans la masse des cheveux des stries ondulées, rayonnantes autour de l'épi. Un cercle métallique, étroit et mince, ceint la tête à la base du crâne. Par devant, de chaque côté du visage, dans l'espace compris entre la ligne du front et l'oreille, cinq grosses mèches passent sous le cercle métallique, s'enroulent autour de lui et forment un bourrelet rond, d'une épaisseur croissante, qui couvre le front, borde les sourcils, cache les tempes et le haut des joues ; une sixième mèche, seule libre à son extrémité, passe derrière le cercle, contourne l'oreille, s'allonge en boucle, glisse au côté du col et vient tomber sur la poitrine à la hauteur de la clavicule. A la partie postérieure de la tête, les cheveux sont assemblés de façon presque pareille : on les a relevés à partir de la nuque, divisés en

1. C'était l'opinion de M. Furtwängler, *l. l.* et de M. Holleaux, *l. l.*
2. Holleaux, *l. l*, p. 41.

neuf mèches, roulés encore en un bourrelet épais que soutient sur l'occiput le cercle métallique ; une mèche longue, derrière chaque oreille, s'échappe encore du cercle, développe lentement ses spirales et traîne sur l'épaule ». On voit quel parti le sculpteur avait su tirer des longues chevelures bouclées des Apollons archaïques.



Fig. 20. — Tête d'Apollon de la collection Devonshire.

Ce type d'Apollon, le dieu à la beauté souverainement impassible, on le retrouve avec quelques modifications dans deux compositions différentes dont les originaux remontent peut-être à cette époque, l'Apollon de Cassel[1] et l'Apollon Pitti[2]. Dans le premier, l'attitude, le port de la tête, les formes du corps conservent encore quelque raideur archaïque. La tête, notamment, avec son menton trop long, sa bouche entr'ouverte et son front bas, présente quelques-uns des caractères de celle de l'Harmodios. Au contraire, l'Apollon Pitti est traité dans un style plus libre[3].

1. Cf. la liste complète des répliques dans Furtwängler, MP, p. 191, n° 1.
2. Amelung, *Führer*, n° 195, donne la bibliographie la plus récente. — Cf. BB, pl. 304, EV, n° 208 et 209.
3. M. Furtwängler (MP, p. 190) a consacré une longue et minutieuse analyse à ces deux statues. Les conclusions seules paraissent contestables. Il attribue l'Apollon de Mantoue à Myron et l'Apollon Pitti à Critios.

Malheureusement, il est très difficile, dans cette dernière figure principalement, de retrouver le caractère de l'original. Les têtes surtout ont été enjolivées, modernisées par les copistes et la précision rigoureuse des sculpteurs primitifs a fait place à une affligeante veulerie. On pourra juger de la distance qui sépare les copies du modèle, en comparant les têtes des Apollons de ce temps à une tête originale en bronze de la collection du duc de Devonshire[1]. A la chevelure, on reconnait un Apollon. Mais quelle différence entre la simplicité de cette coiffure et les complications où s'exerçait la virtuosité prétentieuse des copistes de l'Apollon de Cassel ou de l'Apollon Pitti ! Les cheveux, soigneusement peignés sur le crâne, flottent sur la nuque en boucles épaisses. Par devant, ils sont ramenés en deux larges bandeaux qui bordent les tempes et se nouent au milieu du front. Le dessin de la tête présente des formes archaïques que nous connaissons. Le développement excessif de la face par rapport au crâne, la longueur démesurée du menton, les yeux bordés d'épaisses paupières, l'arcade sourcilière à l'arête sèche et coupante, le nez fin rappellent quelques-uns des traits de la tête d'Harmodios. Mais le caractère en est tout différent : l'abondante cheve-



Fig. 21. — Tête d'Apollon de la collection Devonshire.

1. Furtwängler, *Intermezzi*, pl. I-IV.

lure, la bouche dédaigneuse, le regard profond donnent à cette physionomie une expression de force et de majesté surhumaines, qu'on ne trouve point dans la tête du héros athénien.

La série de figures que nous venons d'étudier montre comment, à l'époque des Précurseurs, le type d'Apollon se différencie de celui de l'athlète. Le corps et l'attitude sont ceux de l'éphèbe debout au repos. Mais la tête est différente. La longue chevelure frisée donne au visage une ampleur qui convient à la divinité. Enfin, pour la première fois, l'artiste est amené à chercher dans l'expression même du visage le caractère qui distingue l'homme du dieu.

LE TYPE D'HOMME BARBU.

Aristogiton était plus âgé qu'Harmodios. Nous savons, par les reproductions antiques des Tyrannicides, comme celles qui figurent sur des monnaies d'Athènes[1], ou sur le relief de Broom-Hall[2], qu'il portait une longue barbe. Par malheur, dans la copie de Naples, la tête authentique a disparu ; on l'a remplacée par une tête quelconque, mais il est facile d'en trouver une qui s'écarte moins que celle de Méléagre du style de l'original, comme par exemple celle du prétendu Phérécydès de Madrid[3] que l'on adapte quelquefois, dans certains musées de moulages[4], au torse d'Aristogiton. Depuis longtemps on a fait remarquer les analogies que la tête de Phéré-

1. Collignon, SG, I, fig. 187.
2. Collignon, *id.*, fig. 188.
3. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 231, avec la bibliographie. Cf. aussi Overbeck, *Griech-Plastik* [4], fig. 64, p. 242, n. 174. La tête est probablement un original du ve siècle. Elle a été adaptée après coup au buste où est gravé le nom de Phérécydès.
4. Par exemple à Dresde. Je dois à M. G. Treu la photographie de l'Aristogiton ainsi restauré.

cydès présente avec celle d'Harmodios, notamment la forme carrée du crâne, l'aspect sec et anguleux du visage, le front bas, les yeux ourlés de paupières épaisses, la bouche entr'ouverte, bref, les caractères essentiels du style de Critios.

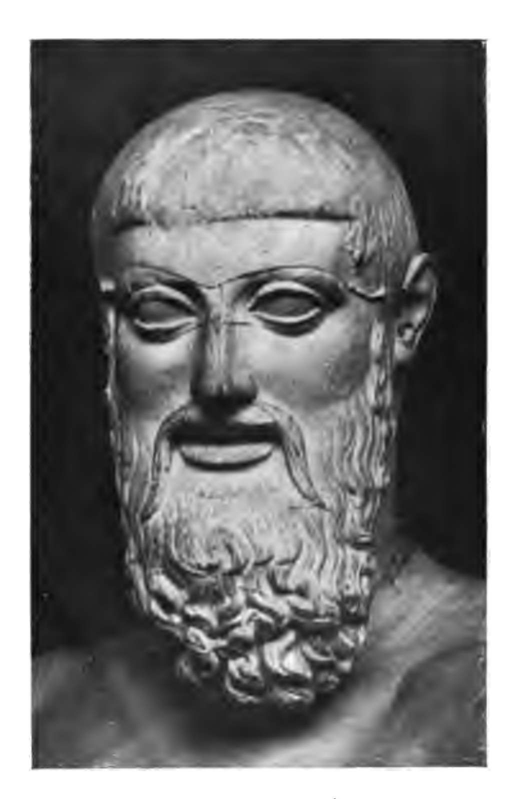


Fig. 22. — Tête dite de Phérécydès.
(Musée de Madrid.)

Il est regrettable pourtant que nous n'ayons pas conservé la tête authentique d'Aristogiton. Datée exactement, elle nous aurait servi de terme de comparaison pour étudier le développement, dans la plastique de ce temps, d'un type nouveau, celui de l'homme barbu, qui inspira aux Précurseurs quelques-unes de leurs plus belles créations.

La difficulté de rendre dans une matière dure les souples ondulations de la barbe avait arrêté longtemps les maîtres archaïques. Voyez, par exemple, au Musée de l'Acropole, le triple Triton [1] ou le Moschophore [2]. La peinture étendue en larges teintes sur le tuf ou sur la pierre vient au

1. Collignon, SG, I, fig. 99.
2. Collignon, *id.*, I, fig. 102.

secours du sculpteur pour figurer la barbe. Mais ce n'était là qu'une solution provisoire. Plus tard, à mesure que la technique se perfectionne, les artistes essaient de tirer du marbre même les effets qu'ils avaient jusqu'ici demandés à la peinture. Ils commencèrent par se faire graveurs ; sur le visage, modelé comme s'il était imberbe, ils ciselaient au burin la surface des joues, de manière à obtenir le quadrillé en relief de la tête Rampin[1] ou le pointillé en creux de la tête Sabouroff[2]. La célèbre tête en bronze découverte sur l'Acropole[3], une des plus belles sculptures exhumées du *Perserschutt*, marque un nouveau progrès. La barbe n'est plus un accessoire qu'on ajoute après coup sur un visage imberbe. L'artiste modèle d'abord la tête, d'ensemble, en tenant compte de la différence de forme entre une figure barbue et une figure qui ne l'est pas. Il allège ensuite la masse de la barbe, en indiquant au burin les poils, un à un, à l'aide de fines rainures. Il se rapprochait ainsi de la nature.

La tête est malheureusement privée du corps. Mais, de la même époque, c'est-à-dire des environs de 480, nous possédons une statue de bronze[4], récemment retirée de la mer dans le golfe de Corinthe, près du port antique de Créusis. Elle a beaucoup souffert de ce long séjour dans l'eau. Les deux bras manquent et d'importantes restaurations en plâtre réunissent les morceaux brisés du torse. Telle quelle, elle constitue encore un ensemble à peu près complet. Une dédicace, gravée sur la base permet d'identifier le personnage. La statue a été consacrée par un prêtre de Poseidon, et c'est Poseidon lui-même

1. Collignon, *id.*, I, fig. 182.
2. *Collection Sabouroff*, pl. 2. La tête est aujourd'hui à Berlin.
3. Collignon, SG, I, fig. 151 ; de Ridder, *Catalogue des bronzes de l'Acropole*, n° 768.
4. Ἐφημ. ἀρχ. 1899, pl. 4 et 5. — Cf. aussi Lechat, REG, 1900, p. 374.



Fig. 23. — Statue de Poseidon.
(Musée central d'Athènes.)

qui y était représenté. Le dieu est nu, debout, la jambe droite en avant et légèrement fléchie, la hanche gauche à peine saillante. C'est une attitude analogue à celle de l'éphèbe de l'Acropole. Ici encore l'artiste proteste contre la convention archaïque de la jambe gauche en avant et s'affranchit de la loi de frontalité.

Les formes du Poseidon, comme celles de l'éphèbe de l'Acropole, ont de l'ampleur : le torse est puissant et bien cambré et la poitrine fait saillie au-dessus du ventre maigre et plat[1]. Le geste des bras, facile à restituer, animait la statue ; le bras gauche se relevait avec décision, à hauteur de la tête ; il s'appuyait probablement sur un trident. Le bras droit tombait naturellement le long du corps ; peut-être la main droite tenait-elle quelque attribut tendu avec un geste d'offrande. Sur ce corps plein de vie, la tête se dresse, imposante. Notons d'abord, comme dans la tête d'Harmodios, le développement excessif de la face par rapport au crâne, le front trop bas et le menton trop long, le modelé archaïque de l'oreille, courte et peu fouillée, la légère obliquité des yeux. La bouche aux lèvres charnues s'épanouit sous de longues moustaches fines. Un large collier de barbe complète la physionomie. Le dessin de la barbe est très soigné : pour en indiquer les ondulations, l'artiste trace de fines incisions parallèles, légèrement sinueuses, par groupes de six.

Plus délicat encore est le travail des cheveux ; soigneusement peignés sur le crâne, ils s'enroulent sur la nuque en un large bourrelet. Un mince bandeau formant diadème est posé sur la tête : en avant de ce diadème, se dressent, au-dessus du front, deux rangées de belles boucles tournées en spirale

1. Noter aussi, dans le Poseidon et l'éphèbe de l'Acropole, des analogies dans le dessin des plis inguinaux et la forme des parties génitales.

et terminées en une pointe aiguë, comme des coquilles d'escargot[1].

Cette précision nerveuse de la technique indique un grand artiste. Hérodote[2] nous apprend qu'après la bataille de Platée, en 478, les vainqueurs consacrèrent à Corinthe une statue de Poseidon en bronze, haute de sept coudées. L'auteur du Poseidon, trouvé près de Corinthe, sur l'emplacement d'un petit port qui dépendait probablement de Platée, pourrait s'être inspiré d'une œuvre dont la date convient parfaitement au style de notre bronze[3].

De l'époque des Précurseurs, nous n'avons point conservé d'autres statues complètes du même type que le Poseidon d'Athènes. Mais nous possédons toute une série de têtes qui appartenaient à des statues de ce temps. Cette belle tête barbue, d'un caractère si imposant, était appropriée à certaines divinités de l'Olympe. La barbe, en Orient, a toujours été le signe de la force, de la sagesse et de l'autorité. Comment se représenter Zeus, le roi des dieux, sans une ample et majestueuse barbe? Deux têtes de Zeus trouvées à Olympie, l'une en bronze[4], l'autre en terre cuite[5], reproduisent à peu près les traits du Poseidon d'Athènes. C'est de ce temps encore que date l'original dont s'est inspiré l'auteur du Zeus Talleyrand[6]. M. Lœschcke le rajeunit certainement en l'attribuant à l'époque

1. De cette tête on peut rapprocher : 1° une tête en marbre (copie romaine) de la villa Albani (EV, 1109, 1110) qui se rapporte à un original de la même époque; 2° une petite tête en marbre de l'Acropole d'Athènes, inédite, et sans numéro. Le travail de la barbe et de la chevelure est semblable à celui du Poseidon.

2. X, 80.

3. M. Lechat, *l. l.*, attribue ce bronze à l'école d'Égine. Nous verrons plus loin comme il est difficile de définir exactement le caractère du style d'Égine.

4. Olympia, *die Bronzen*, pl. I, p. 9. — Collignon, SG, I, fig. 164.

5. Olympia, *die Bildwerke*, pl. VII, 4, et p. 33, fig. 37.

6. AZ, 1874, pl. 9 (Lœschcke).

de Phidias. Sous le maniérisme du copiste romain, on sent l'imitation de la technique minutieuse et précise d'un bronze contemporain du Poseidon.

La difficulté que l'artiste éprouvait à varier le type de ces



FIG. 24 ET 25. — TÊTE DU POSEIDON.
(Musée central d'Athènes.)

figures barbues explique les ressemblances que présentent entre elles toutes ces têtes de divinités. Pour les distinguer l'une de l'autre, le sculpteur n'avait d'autres ressources que de leur donner des attributs différents. C'est ainsi qu'à côté de Zeus et de Poseidon on reconnaît Hermès et Dionysos. Il n'est pas de Musée qui ne possède quelques-unes de ces belles têtes à longue barbe et à chevelure frisée, dites de « Bacchus Indien ». Les Romains les adaptaient aux Termes qui ornaient

leurs jardins ou leurs maisons. Ce sont, pour la plupart, des copies de ces fameux Hermès archaïques qui se dressaient dans les rues d'Athènes et du Pirée. La piété superstitieuse des Athéniens leur avait voué un véritable culte. Comme les Perses les avaient détruits lors du pillage de la ville en 480, Cimon s'empressa de les faire restaurer au lendemain des





Fig. 26 et 27. — Tête de Dionysos de la collection Jacobsen.
(Photographie communiquée par M. Arndt.)

guerres médiques et en confia l'exécution aux principaux artistes du temps.

La tête qui surmontait ces gaines de pierre était celle de Dionysos ou d'Hermès. Un Dionysos nous a été conservé dans une belle tête en marbre découverte au Pirée ; elle fait partie de la collection Jacobsen[1]. Le type présente de grandes ana-

1. *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, pl. XI. — Cf. aussi la notice consacrée à cette tête et à celles des planches XII à XV par M. Arndt. — Un Hermès de Dionysos

logies avec celui du Poseidon d'Athènes. Même crâne étroit, aplati dans le haut, mêmes boucles roulées en spirales sur le front, même bandeau posé sur les cheveux. Les yeux, en marbre de couleur enchâssé dans l'orbite, éclairent le visage comme les yeux d'émail celui du Poseidon. La bouche, largement épanouie, donne à cette physionomie un air de




Fig. 28 et 29. — Tête d'Hermès de la collection Jacobsen.
(Photographie communiquée par M. Arndt.)

bonté souriante, auquel on reconnaît Dionysos, le dieu aimable et bienveillant.

Voici encore dans la collection Jacobsen[1] un Hermès, de la même époque, découvert, comme le Dionysos, au Pirée. Le

découvert au Pirée (Musée central, n° 113, *Glypt. Ny-Carlsberg*, fig. 8 et 9) paraît dater du IVe siècle. Le type est un peu différent de celui du Dionysos Jacobsen; il paraît apparenté au fameux Dionysos en bronze, dit Platon, du Musée de Naples.

1. *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, pl. XII.

dieu est coiffé d'un bonnet pointu, muni d'un couvre-nuque relevé par derrière. Cette coiffure a passé longtemps pour l'attribut spécial d'Héphaistos, et l'on désigne sous le nom de « Vulcain » deux têtes, l'une dans la collection Barracco[1], l'autre au Musée de Munich[2] qui paraissent dériver d'un original identique à celui de la collection Jacobsen. M. Arndt[3] y reconnaît avec raison le type primitif d'Hermès qui, dans les représentations archaïques, est toujours figuré avec une longue barbe et un pétase pointu. Avec son expression grave, sa barbe incisée en longues rainures parallèles, l'Hermès Jacobsen est une œuvre de même style et de même époque que le Poseidon de Créusis.

*
* *

Le groupe de monuments que nous venons de passer en revue, nous a permis de suivre les modifications successives qui ont été, entre 480 et 450, apportées à la figure nue debout. Il est malheureusement impossible, pour des raisons que nous avons déjà dites, de faire la part de chaque artiste dans cette élaboration. On ne saurait décider si l'éphèbe de l'Acropole est l'œuvre de Critios, s'il faut, avec M. Kalkmann[4], attribuer l'original de la statue de Stéphanos à Pythagoras de Rhégium ou, avec M. Furtwängler[5], à Hagélaïdas. Mais si cette satisfaction nous est refusée, ne perçoit-on pas entre certains groupes de figures des oppositions de style qui s'expliquent par des différences d'écoles? Et voilà comment

1. *Collection Barracco*, pl. XXVI et XXVI *bis*.
2. EV, nos 830, 831.
3. *Glypt. Ny-Carlsberg*, notice des pl. XI à XV.
4. 53e WPB, p. 77.
5. 50e WPB, p. 149.

on cherche dans les monuments la justification d'une hypothèse qu'on a essayé d'abord de fonder sur les textes.

A cette question, nettement posée, M Furtwängler est le seul qui ait répondu à l'aide d'arguments précis. Dans un mémoire[1] consacré à l'étude d'une statuette en bronze découverte à Ligourio, près d'Épidaure, en Argolide, il a essayé de déterminer les différences entre le style attique et le style argien. Deux particularités de la figurine de Ligourio, la carrure des formes et la flexion de la jambe droite, lui paraissent caractéristiques ; on les retrouvera un peu plus tard dans les statues de Polyclète. Par suite, elles sont spéciales à l'école d'Argos ; et l'inventeur du type aux formes carrées, l'*opus quadratum*, et à la jambe fléchie, n'est autre que le vieux sculpteur argien, le maître de Phidias et de Polyclète, Hagélaïdas. Les statues qui présentent les mêmes caractères, l'éphèbe de Stéphanos, l'Oreste de Naples, l'Oreste de Paris, l'Apollon de Mantoue et ses répliques, sont argiennes ;



Fig. 30. — Figurine de Ligourio. (Collignon, Sculpture grecque, I, fig. 162. Firmin-Didot, éditeur.)

1. 50e WPB, Eine argivische Bronze.

les autres, l'éphèbe en marbre de l'Acropole, le bronze Sciarra, l'Apollon à l'Omphalos, l'Apollon Pitti, n'étant pas argiennes, sont attiques.

Telle est la distinction établie par M. Furtwängler. Acceptons le choix qu'il fait, pour établir son hypothèse, d'un monument aussi peu important par les dimensions que la figurine de Ligourio, et considérons-la comme l'équivalent de plus grandes statues.

M. Furtwängler l'attribue à l'école argienne pour deux raisons : 1° parce qu'elle a été trouvée à Ligourio en Argolide ; 2° parce que l'attitude et le type du personnage paraissent en quelque sorte prépolyclétéens.

On ne saurait d'abord, pour attribuer le monument à l'école argienne, attacher une importance décisive au fait qu'il a été découvert à Ligourio en Argolide. Des objets de cette taille pouvaient être apportés de n'importe quelle ville, à Épidaure surtout, où se réunissaient des pèlerins venus de toutes les parties de la Grèce.

Reste la question du style. La carrure un peu massive des formes qui paraît à M. Furtwängler caractéristique du style argien, n'est-elle pas commune à toutes les statues de ce temps, et ne serait-elle pas un héritage de l'art ionien? Dans la frise et le fronton du trésor des Cnidiens, à Delphes, on voit que les corps sont courts et trapus, les cuisses épaisses, le volume de la tête excessif. Partout, dans le Péloponnèse comme dans la Grèce continentale, ces conventions subsisteront jusqu'au jour où les Attiques présenteront le corps humain sous un aspect plus nerveux, plus sec et plus élégant.

Quant à la flexion de la jambe, elle paraît d'abord dans le bronze de Ligourio un peu différente de ce qu'elle sera dans le Doryphore ou le Diadumène. Ici, la jambe est rejetée en

arrière, les doigts de pied posant légèrement à terre; au contraire, dans la figurine, la jambe se porte en avant avec un mouvement de flexion à peine sensible et le pied tout entier repose à plat par terre. Mais, admettons que l'attitude polyclétéenne ne soit qu'un développement de celle-ci. La flexion de la jambe ne se rencontre-t-elle pas dans toutes les figures contemporaines du bronze de Ligourio, depuis l'éphèbe de l'Acropole jusqu'au Poseidon de Créusis? Dira-t-on que ces statues sont toutes argiennes ou qu'elles s'inspirent d'un modèle argien, et voudra-t-on attribuer l'invention d'un motif aussi simple que celui de la flexion de la jambe à un seul artiste comme Hagélaïdas ou à une école particulière comme l'école d'Argos? N'y faut-il pas voir plutôt un perfectionnement et comme un assouplissement de l'attitude des Apollons primitifs, « un progrès spontané, universel et nécessaire[1] », qui s'est produit non pas dans un atelier spécial du Péloponnèse, mais qui s'est imposé à tous les sculpteurs de ce temps?

Au surplus, la preuve que la flexion de la jambe était aussi connue des artistes d'Athènes, on la trouve dans la peinture de vases à figures rouges. Sur une coupe que M. Hartwig[2] attribue à Chachrylion, on voit un enfant nu, debout, la jambe droite à peine fléchie et légèrement avancée, le bras droit étendu en avant. L'âge du personnage, l'attitude, le geste, la forme du corps, rappellent le type de l'éphèbe de l'Acropole ou du bronze Sciarra. Voici maintenant, sur une coupe attribuée par M. Hartwig[3] à Onésimos, une autre figure d'éphèbe où la même attitude est plus développée et la flexion

1. Homolle, *Monuments Piot*, IV, p. 200.
2. *Meisterschalen*, pl. LXI. — Cf. aussi un type analogue sur une coupe d'Euphronios, *Meisterschalen*, pl. XII.
3. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LXI.

de la jambe plus accusée. Entre 480 et 460, on le voit, les peintres attiques connaissaient les effets qu'on pouvait tirer de la flexion de la jambe. Il est difficile de supposer que les sculpteurs attiques étaient en retard sur eux, et que les seuls argiens avaient résolu ce problème d'équilibre.

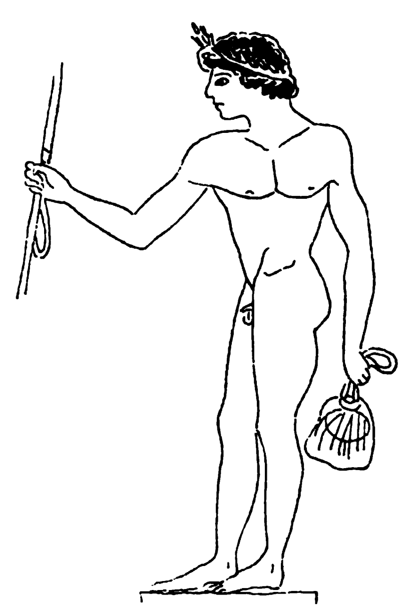


Fig. 31. — Ephèbe sur une coupe attribuée a Chachrylion.

La différence du style argien et du style attique ne paraît donc pas avoir été aussi nette et aussi tranchée qu'on le suppose quelquefois. Il n'est pas possible de trouver dans le groupe de figures que nous venons d'étudier des arguments en faveur d'une école argienne distincte d'une école attique. Rien n'est plus étranger à l'art de cette époque que cet exclusivisme. Il y avait entre les ateliers des pénétrations réciproques qui contribuaient à unifier le style. Un exemple caractéristique nous en est fourni par le vase à double tête signé de Cléoménès l'Athénien[1]. M. Collignon a fait observer que le vase était en terre de Corinthe et

1. Collignon, *Monuments grecs*, 1895-1897, pl. XVI et XVII. — Furtwängler, *Cosmopolis*, III, août 1896, p. 379 et *Neuere Fälschungen*, 1899, p. 23. — Pottier, *Rev. Arch.*, 1900, II, p. 189. — Personne, après la démonstration de M. Pottier, ne saurait plus douter de l'authenticité de ce monument. Aux arguments qu'il présente, ne pourrait-on pas ajouter encore l'analogie entre le type du personnage viril et celui du Poseidon de Créusis, découvert longtemps après l'acquisition du Louvre.

que la signature était gravée en caractères attiques et en dialecte corinthien. Il en conclut très justement que le vase a été modelé par un potier athénien établi à Corinthe. Voilà com-

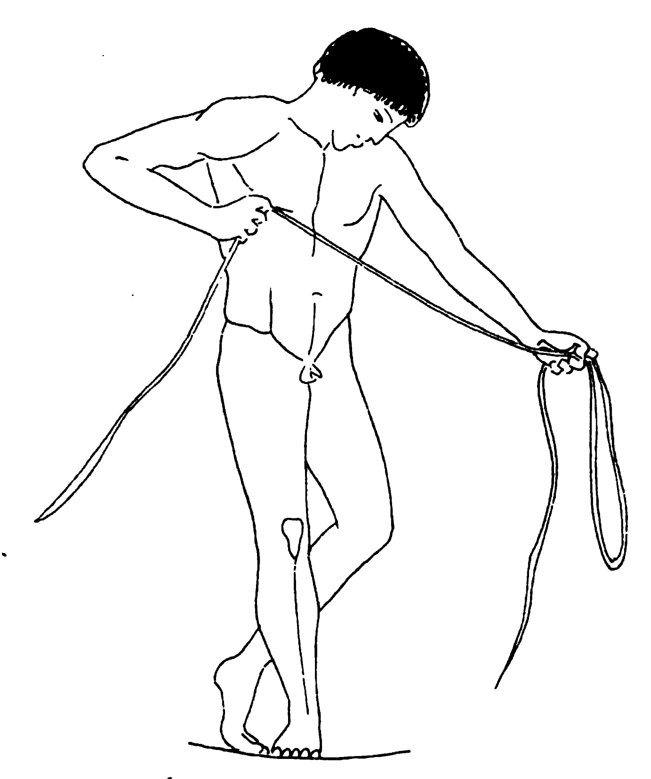


Fig. 32. — Éphèbe sur une coupe attribuée a Onésimos.

ment les types créés par les sculpteurs attiques se répandaient dans le reste de la Grèce.

En résumé, on voit, aux environs de 480, une transformation décisive se produire dans la figure nue debout au repos. La flexion d'une des jambes, en brisant la symétrie rigide des Apollons archaïques, introduisait la vie dans la représentation

du corps humain. La statue n'était plus, comme dans l'art primitif, une espèce de symbole, elle était une imitation de la réalité. Quel atelier de sculpteurs vit s'opérer ce changement? Il est impossible de le dire. Une pareille découverte est due moins au génie d'un artiste particulier qu'à des tâtonnements anonymes qui aboutissent en plusieurs endroits à la fois. Tous les artistes de la génération des Précurseurs en ont profité, et c'est à elle qu'ils doivent d'avoir, chacun suivant son tempérament, renouvelé la figure d'homme nu debout au repos.

CHAPITRE V

LES FIGURES NUES (*Suite*).

LE CORPS EN MOUVEMENT.

En figurant un corps nu debout au repos, l'artiste étudiait la forme humaine sous son aspect le moins compliqué. Pour un sculpteur, maître désormais de la technique et du dessin, il n'y aura pas de plus grand attrait que la représentation du même corps en mouvement. Quelle variété d'attitudes s'offre à son observation, quel trésor inépuisable de formes, mais aussi que de difficultés! Si un mouvement aussi simple que la flexion de la jambe suffit, en se répercutant dans le corps tout entier, pour en rompre l'équilibre et pour en modifier les contours, quelles déformations plus profondes encore ne va pas produire un déplacement des jambes, ou un geste violent des bras, ou une inclinaison du torse hors de la verticale?

C'est là un problème qui n'avait jamais préoccupé les sculpteurs archaïques; avant le ve siècle, toutes les figures, qu'elles soient assises, ou agenouillées, ou en mouvement, toutes sans exception sont soumises, comme les figures debout au repos, à la loi de la frontalité, c'est-à-dire que la position des bras ni celle des jambes ne modifient jamais la symétrie immuable des deux parties du corps. Les bras peuvent bien être levés, ou les jambes déplacées, jamais le torse ne subit le contre-coup de ce mouvement qui reste localisé dans tel ou tel

membre. Prenez, par exemple, le Moschophore[1] de l'Acropole. Le personnage porte un veau placé sur ses épaules, relève les deux bras à hauteur des pectoraux pour saisir les pattes de l'animal : ni le poids du fardeau ne fait fléchir les épaules, ni le mouvement des bras ne modifie la rigidité du torse. Voici maintenant toute une série de Discoboles archaïques[2], que l'on a voulu représenter au moment où ils vont lancer le disque, geste violent s'il en fût : dans toutes ces figures, les bras seuls sont déplacés ; les jambes, le torse, la tête ne bronchent point et restent figés dans une rigidité absolue. L'artiste se contentait de l'apparence du mouvement : il l'indiquait à l'aide d'un symbole qu'il laissait aux spectateurs le soin d'interpréter.

Le jour où le symbole ne suffit plus au sculpteur, où l'art devint véritablement une imitation de la nature, le problème du mouvement se posait d'une manière toute différente. A chaque mouvement correspond un aspect particulier du corps ; il s'agissait donc d'étudier ces variations infinies et de choisir parmi elles, celles où la forme humaine se présente sous un aspect harmonieux. Il y avait là un double travail qui mettait en jeu toutes les qualités d'observation et de réflexion de l'artiste. Avec quel succès les Précurseurs avaient résolu ce redoutable problème, au lendemain même des guerres médiques, les Tyrannicides de Critios et Nésiotès nous l'ont déjà montré. Il nous reste à voir quelles autres créations leur a inspiré cette étude nouvelle des lois du mouvement. Pour faciliter notre recherche, nous nous élèverons progressivement du mouvement le plus simple aux plus compliqués.

Voici une statue d'éphèbe debout au repos. Le moyen le plus

1. Collignon, SG, I, fig. 102.
2. Reinach, *Répertoire de la sculpture*, II, p. 514, 515.

simple de la mettre en mouvement, sans en modifier l'attitude, c'est de déplacer légèrement une des jambes, d'en accuser un peu plus la flexion, de manière à donner l'impression que le personnage marche. Ainsi, de la figure au repos à la figure en marche, la transition est pour ainsi dire insensible.

Au dire de Pline[1], Polyclète était l'inventeur de ce motif de la marche. Mais c'est là une erreur qui prouve simplement que Pline ignorait les antécédents du Doryphore et du Diadumène. Sur la base de l'offrande consacrée par Smikythos à Olympie aux environs de 460[2], on voit encore les traces des pieds d'une statue, œuvre de Glaucos et de Dionysios d'Argos. D'après la forme de ces empreintes, M. Furtwängler[3] conclut très justement que le personnage représenté posait le pied gauche à terre tout à plat et portait le pied droit en arrière de manière que l'extrémité des doigts seule effleurait le sol, c'est-à-dire qu'il marchait. Nous n'avons malheureusement pas conservé la statue de Glaucos et de Dionysios; mais nous pouvons nous en faire une idée assez exacte à l'aide d'une très belle figurine en bronze, du Louvre[4], trouvée, dit-on, à Olympie, et contemporaine à peu de chose près, de l'offrande de Smikythos. Le type est celui que nous connaissons déjà, celui de l'éphèbe imberbe nu, celui de la statuette de Ligourio

1. HN, XXXIV, 56.

2. Olympia, *Inschriften*, n° 267, 268.

3. MP, p. 214. — Est-ce une raison pour croire qu'il faille attribuer à Glaucos et à Dionysios l'invention du motif de la marche? Je ne le crois pas, pour les mêmes raisons qui nous ont empêché de faire honneur à un artiste déterminé de l'invention du « Spielbein ». Cf. p. 114.

4. *Monuments Piot*, I, p. 105, pl. XV et XVI. C'est une œuvre certainement antérieure à Polyclète. Noter les formes archaïques de la tête : les yeux largement ouverts, bordés d'épaisses paupières, le nez et les lèvres fortes, le menton puissant, enfin la disposition particulière de la chevelure, qui participe à la fois de celle de la figurine de Ligourio et de celle de l'Éros de Petersbourg, deux œuvres du même temps.

par exemple. Mais l'attitude est tout à fait différente. L'artiste a représenté le personnage à ce moment précis de la marche où le pied gauche posant à plat par terre, la jambe droite restée en arrière se relève et abandonne le contact du sol pour se porter en avant; mouvement très naturel et pourtant fort compliqué, puisque les savants n'ont pas pu encore en formuler la loi mécanique. Il en résulte un équilibre tout particulier, un déplacement du torse dans deux directions contraires, une inclinaison de la tête, un balancement des bras qui modifient profondément l'attitude du corps au repos. Cette déformation provoquée par la marche, l'auteur de la figurine d'Olympie l'a habilement rendue. Il indique, avec beaucoup de hardiesse et d'élégance à la fois, l'allure rythmée de la jambe droite; il fait sentir aussi, dans le modelé du torse, l'affaissement provoqué, à droite, par la flexion de la jambe et la contraction produite à gauche par le poids du corps. Enfin, l'artiste qui connaît maintenant le jeu des muscles, modèle avec sûreté et précision tous les détails de la musculature. Comme il s'avance avec grâce, ce bel éphèbe au torse cambré! que sa démarche est souple et légère! Polyclète reprendra plus tard ce motif, mais avec moins de fraîcheur d'impression et avec une tendance marquée vers l'abstraction. Ainsi, on le voit, le Doryphore n'apparaît point, dans l'histoire de la sculpture grecque, comme une révélation subite ou un coup de génie. Il est le résultat d'une lente évolution dont on trouve le point de départ dans l'œuvre de la génération qui a précédé Polyclète [1].

1. Le prétendu Zeus de Munich, (Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek*, nº 295) nous montre le même motif de la marche. Mais le style en est infiniment plus développé que celui de la figurine d'Olympie. L'analyse de cette statue serait mieux à sa place dans une étude sur Polyclète, tout près du Doryphore. M. Furtwängler après l'avoir rattachée d'abord à l'œuvre de Myron



FIG. 33 ET 34. — FIGURINE EN BRONZE, DU LOUVRE.
(Monuments Piot, t. I, p. 110.)

Le mouvement des jambes dans la marche, en modifiant l'aspect général de la forme humaine, affecte surtout, comme on l'a vu, la partie inférieure du corps. Ce qui déforme la partie haute, c'est le déplacement des bras autour de la clavicule. L'avant-bras peut, il est vrai, se mouvoir indépendamment de l'arrière-bras, grâce à l'articulation du coude, sans que le thorax subisse le contre-coup de ce mouvement. Au contraire, un déplacement, si léger qu'il soit, de l'humérus, met aussitôt en jeu tous les muscles du torse. On en trouve un exemple caractéristique dans le geste des verseurs d'huile. Un athlète occupé à s'oindre d'huile avant la lutte, un « enchriomenos » comme disaient les Grecs, c'est là une composition plastique dont l'harmonie discrète a de bonne heure séduit les sculpteurs. Une figurine archaïque en bronze du musée de Berlin[1] nous montre le sujet traité dans le « style frontal »; je veux dire que les bras se meuvent sans altérer en rien la rigide symétrie du corps. Les Précurseurs reprirent à leur tour ce motif. Voici, au British Museum[2], une charmante figurine en bronze, qui nous conserve certainement le souvenir d'une œuvre plus considérable. Un éphèbe debout, la jambe droite légèrement avancée et fléchie, écarte vivement du corps le bras droit; il tient de la main droite un flacon d'huile, un aryballe, dont il va verser le contenu dans sa main gauche abaissée et largement ouverte. Le geste est assez

(MP, p. 212) semble, dans le catalogue de la Glyptothèque, la rapprocher du groupe polyclétéen ou prépolyclétéen (statue de la génération des sculpteurs argiens intermédiaires entre Hagélaïdas et Polyclète, exécutée vers 460).

1. Overbeck, *Griech. Plastik*[4], p. 425, fig. 65, 2. — On peut en rapprocher l'*enchriomenos* figuré sur le beau cratère du Musée de Berlin, attribué généralement à Euthymidès, AZ, 1879, pl. 4.

2. *Catalogue of bronzes*, n° 514, pl. XVI, I. — J'ai étudié cette figurine ailleurs, *Monuments grecs*, 1895-1897, p. 1, pl. I. — Cf. aussi Furtwängler, *Münch. Sitzungsb.*, 1897, II, p. 129, pl. VI.

gauche, et si l'artiste nous fait comprendre son idée, il ne l'exprime qu'à demi. On voit bien que l'athlète doit verser l'huile, mais en réalité il ne verse rien, et le sculpteur n'a pas trouvé, pour le mouvement des deux bras, une combinaison juste. La figurine servait de pied de miroir, et c'est à la destination particulière de l'objet qu'il faut peut-être attribuer la rigidité de l'attitude. Impossible de trop accuser la flexion de la jambe et surtout de marquer l'inclinaison de la tête que doit provoquer nécessairement l'occupation même à laquelle se livre le personnage. Dans une grande statue, tous ces mouvements auraient été, sans doute, étudiés et indiqués. D'après le style, ce petit bronze paraît être le contemporain de l'Apollon à l'Omphalos, avec lequel il présente d'étroites analogies: même corps mince et souple, fortement musclé, même interprétation réaliste des formes sans aucune tendance vers l'abstraction, même type de visage, même coiffure. L'auteur, quel qu'il soit, Italiote ou



Fig. 35. — Verseur d'huile.
(Figurine en bronze du British Museum.)

Grec[1], interprète librement une statue d'enchriomenos, exécutée entre 470 et 460. C'était un sujet que les artistes de l'époque classique devaient traiter plus tard avec prédilection : la figurine du British Museum marque la transition entre le type archaïque de l'enchriomenos représenté par le petit bronze de Berlin, et le groupe constitué par les statues célèbres de Dresde, de Munich et de Petworth[2].

C'est un autre mouvement de bras, plein de hardiesse et d'originalité que nous offre cette jolie figurine — encore un pied de miroir — conservée au Musée de Boston[3] ; elle



Fig. 36. — Figurine en bronze. (Musée de Boston.)

1. Cette statuette qui faisait partie de la collection Payne Knight, provient probablement de la Grande Grèce. M. Furtwängler — *l. l.* — la rattache à un atelier italiote qui, vers 460, subit l'influence du style attico-ionien.

2. Statue de Dresde : BB, pl. 133, 134 *b*. — Statue de Munich : Collignon, SG, I, fig. 249. — Statue de Petworth : Furtwängler, MP, fig. 107.

3. Furtwängler, *Münch. Sitzungsb.*, 1897, II, p. 124, pl. III et IV. — La photographie reproduite ici m'a été gracieusement communiquée, en même temps qu'un moulage, par M. Robinson, directeur du Musée des Beaux-Arts à Boston.

aussi doit être une libre interprétation d'une statue d'athlète de cette époque. La main gauche fièrement campée sur la hanche, l'éphèbe relève le bras droit, d'un geste décidé, à hauteur de la tête. La main est brisée ; aussi ne saurait-on dire si elle tenait ou non un attribut ; peut-être s'appuyait-elle tout simplement sur le disque du miroir. Que de vie, que d'entrain dans l'attitude du personnage ! Le sculpteur est encore à peine dégagé de l'archaïsme[1], mais avec quelle ardeur il s'affranchit des conventions ! Le modelé des chairs est vigoureux et précis ; le jeu des muscles de la poitrine ramenés en arrière par le mouvement des bras est étudié et rendu avec beaucoup de vérité.

On s'exerçait dans les palestres à l'épreuve appelée l'hoplitodromie, course mêlée de sauts, que l'hoplite armé fournissait dans le stade. C'était un exercice de force et d'adresse en même temps, et les peintures de vases à figures rouges nous montrent qu'il était fort à la mode à Athènes au commencement du ve siècle[2]. Critios et Nésiotès étaient aussi, au dire de Pausanias[3], les auteurs d'une statue, consacrée sur l'Acropole, celle d'Epikharinos, s'exerçant à l'hoplitodromie. Le monument est perdu, mais on admet généralement aujourd'hui qu'une figurine, connue sous le nom de bronze de Tubingue[4],

1. Noter surtout le dessin de la tête qui présente des analogies avec celle de l'Harmodios ; les cheveux, courts et drus, sont figurés à l'aide de petites spirales juxtaposées qui rappellent les boucles d'Harmodios. La figurine a été trouvée sur la côte orientale de la Calabre. M. Furtwängler est tenté de l'attribuer à un artiste qui subit l'influence de Pythagoras de Rhégium.

2. Cf. de Ridder, BCH, 1897, p. 211 et suiv. — L'hoplitodromie fut introduite aux jeux d'Olympie en 520, à Delphes en 500 seulement.

3. Pausanias, I, 23, 9, mentionne *Critios* seul. — La dédicace de la statue, portant les deux noms de Critios et de Nésiotès, a été retrouvée en 1839, près des Propylées ; cf. Loewy ; IGB, n° 39.

4. De longues études ont été consacrées à ce monument par M. Hauser, *Jahrbuch*, 1887, p. 95 et 1895, p. 182 et par M. de Ridder, BCH, 1897, p. 211. — M. Hauser a établi que le personnage casqué et armé de son bouclier fixé au

représente un hoplitodrome, ou même un athlète s'exerçant à l'hoplitodromie ; qu'elle date du premier tiers du ve siècle, et qu'ainsi, elle peut être sinon la copie, au moins une libre interprétation de la statue de Critios et Nésiotès. La date de 500, proposée par M. de Ridder, me paraît un peu haute, et je préférerais une date plus voisine de celle des Tyrannicides : la comparaison du bronze de Tubingue avec ces deux statues est en effet très significative. Le modelé précis des chairs, surtout la hardiesse du mouvement, rapide, saisi comme qui dirait, au vol, rappellent les qualités essentielles de Critios et Nésiotès. Le bronze de Tubingue est l'œuvre d'un artiste parfaitement maître de la forme et capable d'aborder les problèmes les plus compliqués du mouvement.

Toutes ces figurines ne remplacent pas ces grandes statues d'athlètes, aujourd'hui disparues, dont elles s'inspiraient. L'une d'elles pourtant, fort mutilée il est vrai, nous a été conservée dans le bronze de Tarse[1], au musée de Constantinople. Une étude que j'ai consacrée ailleurs à ce monument[2] me dispensera de traiter ici toutes les questions qui s'y rattachent. Je reprendrai seulement les deux principales, celles qui concernent la restauration possible et la date du monument.

bras gauche était un hoplitodrome. M. de Ridder suppose avec grande vraisemblance que l'hoplitodrome est représenté au moment où il saute, ou plus exactement pendant un exercice de saut préparatoire à la course, dite hoplitodromie. Cf. Collignon, SG. I, fig. 152.

1. La provenance, Tarse, est mentionnée dans les archives du Musée de Constantinople. Elle m'a été confirmée verbalement par l'employé du Musée qui a rapporté de Tarse le monument en question, et je ne vois aucune raison de douter de sa parole. Ceci pour répondre aux doutes qui ont été élevés au sujet de la provenance de la statue. — D'après les dimensions des fragments, la hauteur totale de la statue devait être de 1 m. 60 ou 1 m. 70, c'est-à-dire qu'elle était de grandeur naturelle.

2. *Rev. Arch.* 1899, I, p. 19, pl. XIII-XV. Je renvoie à cet article pour la bibliographie. Je signale aussi, à titre de document, les critiques présentées à cette étude dans la *Rev. des Ét. grecques* (1899, p. 453 et suiv.).

A l'aide de fragments que j'ai retrouvés[1] dans les magasins de Tchinli-kiosk, j'ai essayé de reconstituer l'ensemble de la statue. L'attitude du personnage se retrouve aisément : c'est un éphèbe debout; les deux pieds posent solidement à plat sur le sol; le poids du corps porte sur la jambe gauche qui est raidie ; la jambe droite est légèrement avancée et fléchie. Le mouvement des bras est moins clair. Le bras droit manque tout entier. On voit seulement qu'il devait se dresser brusquement, si l'on en juge d'après le creux profond formé par le deltoïde. Mais il est impossible, d'après cela, de déterminer la direction de l'avant-bras. Pour le bras gauche, il a été brisé et rajusté. Ce bras, quoi qu'on en ait dit, appartenait certainement à la statue : il n'y a pas lieu d'en douter un instant[2]. La restauration en est-elle juste? Je le crois. A la partie inférieure du bras, il n'y a point de solution de continuité et, comme on peut s'en rendre compte sur la photographie prise de dos, la courbure des muscles du bras continue exactement celle des muscles de l'aisselle. Le geste n'en est pas moins difficile à expliquer. La question serait résolue si l'on pouvait déterminer l'objet que le personnage tient serré dans la main ; c'est ce qu'ont essayé de faire tous ceux qui se sont occupés de cette statue. J'ai proposé moi-même deux explications, à titre purement hypothétique, et j'ai commencé par déclarer que « je n'étais arrivé, sur ce point, à aucune certitude ». J'en reste là aujourd'hui encore, même après l'interprétation récente qui a été donnée.

1. Les ai-je trouvés ou simplement retrouvés, je l'ignore. Le fait est qu'ils n'avaient jamais été publiés et que, jusqu'ici, personne n'en avait tiré parti.

2. Même bronze, même patine, même technique (remarquer le même procédé employé pour faire tenir les pièces rapportées, sur le bras et sur la poitrine). Ajoutez encore que les dimensions du bras concordent avec celle du corps et que ce bras a été trouvé avec les autres fragments de la statue.

Reprenant et développant une hypothèse de Rayet, M. Lechat admet que l'athlète [1] de Tarse n'est pas autre chose qu'un Diadumène. Pour lui, l'objet que le personnage tient à la main, est une bandelette « roulée sur elle-même, comme sont aujourd'hui les bandes de toile pour pansement ». Quant au geste, M. Lechat le définit ainsi : l'athlète « tient la bandelette dans sa main droite et en a déjà déroulé une petite partie, dont l'extrémité a été saisie par la main gauche ». A cette solution, que M. Lechat propose comme définitive, je trouve de nombreuses objections. En premier lieu, l'identification de l'objet tenu dans la main, avec un rouleau de bandelettes n'est pas aussi certaine que le croit M. Lechat. La comparaison de cet accessoire avec « un écheveau de ficelle qu'on aurait tordu » me paraîtrait beaucoup plus juste que la comparaison avec le rouleau de bandes à pansement, et je n'ai jamais vu, pour ma part, de rouleau de bandes à pansement qui ressemble à un écheveau de ficelle tordu. Mais admettons que ce soit une bandelette ; si l'athlète est occupé à la ceindre, il faudrait que la bandelette fût dirigée du côté de la main droite qui en a déjà saisi l'autre extrémité ; or la cassure de l'objet n'empêche pas de voir qu'il était nettement tourné du côté opposé à la main droite, c'est-à-dire qu'il s'écarte de la tête. De plus, si le personnage est représenté au moment « où il va ceindre » la bandelette, il devrait commencer par l'appliquer non pas sur la nuque, mais sur le front, attendu que la bandelette, une fois ceinte, se noue non

1. Éphèbe ou athlète ? Athlète, dit M. Lechat, vu l'état des oreilles, un peu gonflées et déformées. Après une nouvelle étude du moulage, j'avoue ne reconnaître ni ce gonflement ni cette déformation. L'ourlet de l'oreille me paraît au contraire très net et délicat, chose rare dans les statues de cette époque, où l'oreille est généralement épaisse et sommairement dessinée. Mais enfin, c'est affaire d'appréciation.

pas par devant, mais par derrière[1]. Enfin, comme on peut s'en rendre compte par la statue de Polyclète, le mouvement



Fig. 37. — L'Athlète de Tarse.
(Statue de bronze au Musée de Constantinople.)

qui consiste à ceindre une bandelette est un mouvement délicat, qui n'exige pas le déploiement de force qu'y met

1. A ce propos, l'opération est inexactement décrite par Rayet (*Gaz. arch.*, 1883, p. 88).

l'éphèbe de Tarse; c'est en même temps un mouvement où l'effort des deux bras est à peu près égal; dans la statue de Constantinople, l'effort des deux bras est tellement inégal qu'il est impossible de supposer qu'il s'exerçait sur le même objet.

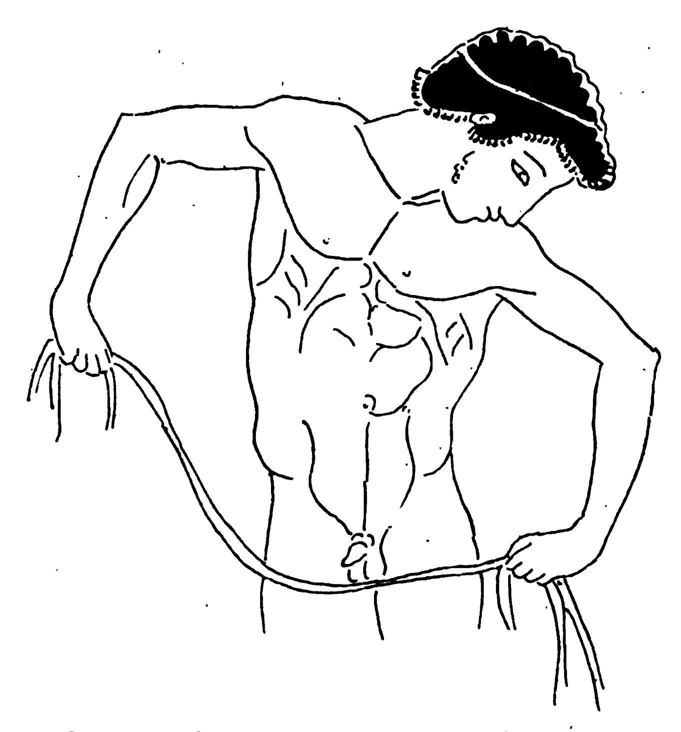


Fig. 38. — Figure d'athlète attribuée a Euphronios.

Voilà les raisons, décisives à mon sens, qui empêchent de considérer l'athlète du Tarse comme un Diadumène. Si, après tant d'infructueuses tentatives, j'osais risquer encore une explication, je tiendrais compte d'une des définitions que M. Lechat a données de l'objet indéterminé qui ressemble « à un écheveau de ficelle qu'on aurait tordu » ; je me demande s'il ne faut pas y reconnaître un paquet de ces longues cour-

roies en cuir, ἱμάντες μαλακώτεροι, μειλίχαι, dont les pugilistes s'entouraient le poignet[1]; le combat terminé, ils pliaient la courroie en écheveau et la portaient à la main. On les voit représentés souvent dans les peintures de vases. Je signalerai surtout une figure d'athlète[2] qu'il est intéressant de rapprocher, pour le type et pour le style, de l'athlète de Tarse : c'est un éphèbe dans la palestre ; il est debout, la tête fortement inclinée, et il paraît occupé à tirer sur les courroies de cuir comme pour les étendre. Il y avait aussi à Olympie la statue d'un des fils du fameux Diagoras de Rhodes, Acousilaos, vainqueur en 448, qui, d'après la description donnée par le scholiaste de Pindare[3], « de la main gauche tenait une courroie de pugiliste et levait la main droite comme pour implorer les dieux ». Je ne prétends point insinuer par là que la statue d'Acousilaos nous ait été conservée dans le bronze de Tarse, ni même que le geste de l'une était analogue à celui de l'autre. Mais je crois que le texte du scholiaste de Pindare nous permet d'identifier l'objet mystérieux tenu par l'athlète de Tarse. Toutefois, si cet objet est bien un ἱμὰς πυκτικός, notre personnage n'est pas en train de lutter; car, pendant le combat, la courroie destinée à maintenir l'articulation faisait plusieurs fois le tour du poignet. Du reste, j'admettrais volontiers, à voir la position des jambes, que l'athlète ne combattait pas. Mais, alors, que faisait-il? Peut-être des spécialistes, comme M. Jüthner ou M. de Ridder, qui sont versés dans la connaissance des exercices de la palestre, donneront-ils l'explication définitive.

Pour l'époque à laquelle il convient d'attribuer ce monu-

1. Cf. Julius Jüthner, *Ueber antike Turngeräthe*, p. 66 et suiv. ; cf. les fig. 53, 54, 60.

2. Attribuée à Euphronios par M. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XII.

3. Ol. 7, p. 158, éd. Boeckh. Cité par Overbeck, SQ, n° 1036.

ment, j'ai le regret encore de n'être point d'accord avec M. Lechat, et je maintiens la date approximative de 460 que j'avais déjà proposée. M. Lechat, comme Rayet et comme moi-même, admet la ressemblance, indéniable du reste, qui existe, pour la technique des cheveux, entre la tête de Tarse et celle de l'Harmodios. J'avais signalé aussi, après Rayet, l'analogie frappante du type de l'athlète avec celui d'un des jeunes Lapithes du fronton occidental d'Olympie ; et je pense que M. Lechat ne peut pas la méconnaître. De ce rapprochement décisif, que concluent Rayet et M. Lechat ? Le premier, que le bronze de Tarse datait du dernier tiers du ve siècle, le second, de la fin du ve siècle. Mais, en commettant cette erreur, Rayet avait une excuse, c'est qu'attribuant le fronton occidental d'Olympie à Alcamène, il en plaçait l'exécution aux environs de 430, après le Parthénon ; dans ces conditions, il lui était impossible de faire remonter la tête de Tarse au-delà de 430. Mais M. Lechat n'a pas la même excuse, et s'il reconnaît la parenté de l'athlète de Tarse avec l'Harmodios qui date de 477, et avec le Lapithe d'Olympie qui date des années 470-460, il sera bien forcé de se rapprocher de la date de 460 que j'ai proposée, et il fera difficilement croire qu'un sculpteur de la fin du ve siècle, c'est-à-dire après Phidias, Polyclète et Myron, ait encore conservé dans son style, la manière archaïque de l'auteur du bronze de Tarse. Car, c'est bien là le caractère essentiel de cette figure. « La liberté du mouvement et la souplesse du modelé ne laissent rien à désirer » disait Rayet, approuvé par M. Lechat. Mais dans le Spinario, qui date lui aussi des environs de 460, le mouvement est bien plus libre et le modelé bien plus souple, sans compter que l'attitude de l'athlète de Tarse manque encore singulièrement d'aisance ; les deux jambes rapprochées l'une

de l'autre, la flexion à peine sensible de la jambe droite, témoignent encore chez l'artiste de quelque gène ou d'une timidité fort explicable à l'époque où nous plaçons ce monument.

L'archaïsme du style est encore bien plus apparent dans la tête, je ne parle pas seulement de la technique des cheveux, tournés en tire-bouchon comme ceux de l'Harmodios, mais encore de la forme de la tête qui rappelle celle du même Harmodios, avec son crâne étroit et sa nuque plate. « Ressemblances purement extérieures », dit M. Lechat; mais entre deux formes peut-il y avoir d'autres ressemblances que des ressemblances extérieures, et ne suffisent-elles point à établir la parenté de ces formes? Dans tous les cas, les ressemblances que M. Lechat, après M. Wolters[1], signale entre l'athlète de Tarse et l'Hermès de Praxitèle me paraissent beaucoup plus « extérieures » encore. Regardez le profil de l'athlète. Devant cette tête à l'expression brutale, devant ce visage au front têtu, aux mâchoires épaisses, direz-vous que c'est un frère, plus jeune, d'Harmodios, ou un frère aîné de l'Hermès de Praxitèle? L'hésitation ne me semble pas permise.

Enfin, le bronze de Tarse n'est-il « qu'une statue réussie d'un bon artiste de la belle époque » et entre l'Aurige de Delphes et lui faut-il mettre « la distance énorme qu'il y a entre un chef-d'œuvre d'un grand maître » et une œuvre de second ordre? C'est affaire d'appréciation personnelle. Toutefois, si l'on fait le compte des grandes statues de bronze que nous avons conservées de l'époque des Précurseurs, on verra qu'à l'Aurige de Delphes, au Spinario, au Poseidon de Créusis,

1. *Gipsabgüsse*, n° 461.

au bronze Sciarra, on ne trouve guère à ajouter que l'athlète de Tarse. Voilà déjà une raison de lui attribuer quelque importance ; et si l'on songe enfin que le bronze de Tarse est le seul monument original qui puisse nous donner une idée



FIG. 39. — TÊTE DE L'ATHLÈTE DE TARSE.

précise de ce qu'étaient, avant l'époque classique, les grandes statues d'Olympioniques ou de Pythioniques, on peut très humblement, mais très fermement penser que, même au prix d'erreurs, l'histoire de l'art doit gagner à l'interprétation d'une œuvre de pareille valeur[1].

1. De la tête de l'athlète de Tarse on peut rapprocher quelques têtes en marbre, qui présentent avec elle certaines analogies de style : 1° une tête du Musée central à Athènes, n° 67. EV, 614-616. Comparer la technique des che-

Dans le gymnase et la palestre, la jeunesse grecque ne faisait que s'exercer en vue de plus grandes solennités, les jeux d'Olympie, de Delphes, de l'Isthme, de Némée. C'était là une source nouvelle d'inspirations pour tous ces sculpteurs dont le ciseau se chargeait d'immortaliser les traits des athlètes victorieux. La statue d'un de ces vainqueurs à la course en char chantés par Pindare et Bacchylide, nous a été conservée dans le marbre du Capitole connu sous le nom d'Aurige du Palatin[1]. Elle est malheureusement privée de ses deux bras, de la jambe gauche et du pied droit. Mais voici un groupe dessiné sur une coupe de Pamphaios[2], qui permet de restituer facilement l'attitude du personnage. L'éphèbe, les bras tendus, saisit vivement les rênes de l'attelage, et, le pied droit posé sur le marche-pied, s'apprête à monter dans son char. Le mouvement est hardi, plein de décision et justement observé.

L'Aurige du Palatin, n'est, il est vrai, qu'une copie romaine d'un original en bronze. Mais le modèle, à n'en pas douter, datait de l'époque des Précurseurs. Le type de la tête rappelle celui de quelques têtes que nous avons attribuées à des artistes de ce temps-là, comme la tête du prétendu « Splanchnoptès[3] », ou la tête de la collection

veux à celle des cheveux de l'athlète de Tarse. Œuvre rangée par M. Wolters parmi les types myroniens (Lepsius, *Marmorst.* n° 131); 2° et 3° la tête dite de Périnthe (AM, 1891, pl. IV et V), et la tête d'un pugiliste du Louvre (Furtwängler, *Intermezzi*, p. 10), toutes les deux à peu près contemporaines de l'athlète de Tarse. M. Furtwängler, *l. l.* et M. B. Sauer (*das Sog. Theseion*, p. 224) les attribuent à Pythagoras de Rhégium; 4° la tête d'un Hermès d'Hercule ou de Thésée de la Villa Ludovisi (Helbig, *Führer*², 906 et EV, 243, 244, avec la bibliographie). Type analogue à celui de l'éphèbe de Tarse; comparer la technique des cheveux dans les deux têtes.

1. Palais des Conservateurs à Rome, n° 126. — Helbig, *Führer*², 615, avec la bibliographie la plus récente.

2. *Monumenti*. XI, pl. XXIV.

3. Cf. fig. 10.

d'Erbach[1]. La chevelure soigneusement peignée sur le crâne, ceinte d'un mince bandeau qui presse les boucles du front, est traitée dans le style des bronziers de la génération pré-classique. Si l'on cherchait à déterminer avec plus de précision la place qu'occupe dans ce groupe d'artistes[2] l'auteur de l'Aurige du Palatin, il faudrait signaler surtout les ressemblances que présente cette statue avec l'Apollon à l'Omphalos : c'est le même visage à l'expression calme et hautaine, le même corps vigoureux aux formes nettes et nerveuses.

Pour célébrer ces victoires olympiques ou pythiques, le nombre des représentations était forcément limité. Biges ou quadriges, pugilistes, coureurs, verseurs d'huile, c'étaient là les sujets qui s'offraient naturellement aux artistes. Néanmoins, un sens très profond de la vie, une grande fraîcheur d'imagination leur ont permis d'éviter la monotonie et les redites. Dans ces jeux solennels qui réunissaient les plus beaux éphèbes de la Grèce, chaque épisode était fait pour tenter le ciseau d'un sculpteur. Que dire du célèbre « Tireur d'épine[3] » qui n'ait été déjà dit? Que de vérité et de naturel dans cette figure d'enfant, quelle justesse d'observation dans le mouvement! Le torse, les bras, les jambes, la tête, tout le corps est en action ; pas un muscle dont le jeu ne soit rendu avec exactitude. On ne sait s'il faut admirer davantage, dans cette statue, la perfection du modelé, ou bien l'harmonie d'une composition où, en un rythme

1. Cf. p. 86, note 3. — M. Ghirardini, qui a le premier publié cette statue (BCAR, 1888, p. 355, pl. XVI-XVIII), en rapproche encore une tête du Musée Chiaramonti, traitée dans le même style dit « pasitélique »; elle est reproduite à la pl. XVI de l'ouvrage cité.

2. M. Furtwängler (MW, p. 116) l'attribue à Calamis.

3. Cf. Helbig, *Führer*², n° 637, avec la bibliographie complète. — M. Furtwängler, MW, p. 685, considère la statue du Capitole comme l'original; les autres exemplaires que nous avons du Tireur d'épine n'en sont que des copies.

savant, les lignes courbes s'opposent aux lignes droites. Cette



Fig. 40. — Aurige du Palatin.

figure est d'un art si accompli qu'on a hésité longtemps sur la date qu'il convenait de lui attribuer. On en a fait honneur

tour à tour à Pasitélès[1], puis à Boëthos de Chalcédon[2], à Myron[3], à Pythagoras de Rhégium. En montrant les ana-

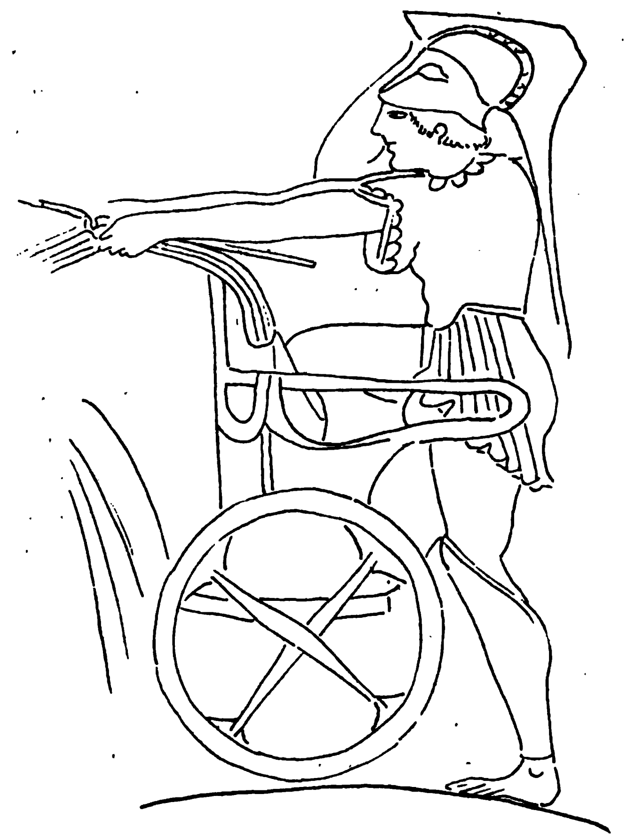


Fig. 41. — Aurige sur une coupe de Pamphaios.

logies de style que la tête du « Tireur d'épine » présente avec celle de l'Apollon d'Olympie, M. Kékulé[4] a contribué à fixer

1. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, p. 35.
2. Overbeck, *Griech. Plastik* [4], II, p. 182.
3. M. Furtwängler, après avoir songé d'abord à Myron (*Der Dornauszieher*... 1876) prononcerait plus volontiers maintenant le nom de Pythagoras (MW, p.685).
4. AZ, 1883, p. 229. — M. Kékulé rattache le Tireur d'épine à une école sicilienne, à laquelle il attribue les sculptures d'Olympie.

définitivement la date de ce monument. C'est une œuvre contemporaine des frontons d'Olympie, antérieure par conséquent à l'époque classique. A la bien regarder, cette figure, si souple qu'en soit le mouvement, conserve dans le dessin quelque chose de la technique des maîtres archaïques. Comparez la tête du Tireur d'épine à celle du Boudeur de l'Acropole : trente ou quarante ans au plus les séparent; mais vous reconnaîtrez encore entre les deux comme un air de famille, qui tient à l'arrangement des cheveux, à la lourdeur du menton, à la netteté incisive des traits, à je ne sais quelle gravité mélancolique de l'expression.

De même qu'Apollon était pour les sculpteurs grecs le plus beau des éphèbes, Héraclès n'était pour eux que le plus fort des athlètes. Un vigoureux lutteur aux muscles puissants, à la barbe courte et drue, à l'épaisse chevelure bouclée comme une toison, voilà comme ils le représentaient ordinairement. Ce type, emprunté probablement à la plastique de l'Orient, était fixé dès le VIe siècle. De l'époque des Précurseurs, quelques figurines seulement nous conservent le souvenir des œuvres de la statuaire; c'est d'abord un bronze remarquable du British Museum[1]. Debout, fièrement campé, le torse cambré dans l'attitude d'un boxeur, Héraclès étend le bras gauche en un geste hardi qui rappelle celui de l'Aristogiton. Avec plus de fougue encore dans le mouvement, le fameux Héraclès Oppermann[2], l'arc[3] d'une main, la massue

1. *Catalogue des bronzes*, n° 212, pl. II, fig. 3. — M. Cecil Smith m'écrit que le bras gauche à partir du coude a été restauré. Il est antique, mais n'appartient pas peut-être à la statuette.

2. *Catalogue des bronzes de la bibl. nationale*, n° 518, avec la bibliographie. — Cf. Collignon, SG, fig. 142.

3. L'identification est certaine. M. Mahler (*Jahreshefte*, 1899, p. 77) a repris récemment une hypothèse suivant laquelle Héraclès tiendrait la corne d'un ad-

de l'autre, se fend et fonce, tête baissée, sur son ennemi. Ainsi était représenté l'Héraclès tyrien consacré par les Thasiens à Olympie[1]. C'était une statue colossale en bronze, haute de dix coudées (4m,40), œuvre de l'Éginète Onatas. Rien n'est plus vraisemblable que de supposer avec Rayet[2] que l'auteur de la figurine en bronze avait pu s'en inspirer. Mais, par la précision du modelé, par la délicatesse de l'exécution, cette belle statuette a toute la valeur d'une œuvre originale.



Fig. 42. — Héraclès.
(Figurine en bronze du British Museum.)

Après avoir renouvelé profondément l'interprétation de la forme humaine, les Précurseurs poussèrent aussi très loin l'étude du mouvement; ils préparaient ainsi les voies au génie de Myron et de Phidias. De l'ensemble des figures que nous venons de passer en revue, on voit maintenant se dégager nettement un des caractères essentiels de l'art de ce temps. C'est un art véritablement national. Le gymnase, la

versaire tel qu'Achéloüs. M. Babelon (*Cabinet des antiques*) qui avait déjà prévu et écarté cette hypothèse, en a pour la deuxième fois démontré l'impossibilité (Soc. des antiquaires de France, 25 avril 1900). Cf. à ce sujet Lechat, REG, 1899, p. 452, et 1900, p. 377.

1. *Pausan.*, V, 25, 12.

2. *Monuments de l'art antique*, I, pl. 21.

palestre, les grands jeux athlétiques tenaient une place prépondérante dans la vie des Grecs. Ce fut là que les sculpteurs allèrent chercher leurs modèles et leurs motifs d'inspiration. Un éphèbe qui marche, un athlète occupé à s'oindre d'huile, un hoplite qui s'exerce à la course, un aurige prêt à monter sur son char, un enfant qui enlève de son pied l'épine qui le blesse, tous enfin, après la lutte, jouissant paisiblement de la victoire, voilà les sujets très simples qu'ils ont traités. Ainsi, l'art des Précurseurs est un reflet de la vie même de leur temps. Dans ces statues d'éphèbes nus, bien découplés, robustes et vaillants, nous voyons revivre la génération des Marathonomaques, dont parle Aristophane[1], de ces jeunes hommes à qui la bienfaisante éducation athénienne conservait toujours « une poitrine brillante de vigueur, un teint blanc, de larges épaules, πυγὴν μεγάλην, πόσθην μικράν[2] ».

1. *Nuées*, 986.
2. *Nuées*, 1011.

CHAPITRE VI

L'AURIGE DE DELPHES.

Avec l'Aurige de Delphes, nous allons découvrir un aspect nouveau de la plastique grecque : au groupe des figures nues succède maintenant celui des figures drapées. Cette statue de bronze, une des plus belles que l'antiquité nous ait léguées, a été publiée, peu de temps après la découverte, par M. Homolle qui lui a consacré une étude très complète et, sur plus d'un point, définitive [1].

L'Aurige de Delphes faisait partie d'un groupe considérable qui comprenait : un char attelé de quatre chevaux, un conducteur ou aurige debout dans le char à côté de son maître, enfin un ou deux valets qui se tenaient l'un à droite, l'autre à gauche de l'attelage [2]. L'ensemble reposait sur une base de pierre : une inscription métrique, composée de deux vers, était gravée sur la face antérieure. Elle est malheureusement incomplète : on n'y lit plus que les deux hémistiches finaux de chacun des deux vers.

...Π] ολύζαλός μ' ἀνέθηκ [εν]
...ον ἄεξ' εὐώνυμ' Ἄπολ [λον].

1. *Comptes rendus Acad. Inscr.* 1895, p. 186, 209, 362. — *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, p. 289. — surtout, *Monuments Piot*, 1897, p. 198, pl. XV et XVI.

2. C'est le seul personnage en effet à qui l'on puisse attribuer le bras découvert en même temps que l'aurige (Homolle. *art. cité*, fig. 5 et 6) et qui ne pouvait appartenir ni au maitre de l'attelage, ni à une Nikè volant au-dessus du char (Cf. Homolle, p. 189-190). Comparer ce bras à celui du bronze Sciarra. On peut assez bien se figurer le quadrige accosté de deux éphèbes de ce type.

Des discussions qu'a soulevées l'interprétation de cette inscription nous ne retiendrons ici que ce qui peut servir à en fixer la date. Le texte nous apprend d'abord que le quadrige avait été consacré à Apollon Pythien par un certain Polyzalos. Les caractères de l'écriture de la seconde ligne étant empruntés à un alphabet sicilien archaïque [1], on peut en conclure que ce Polyzalos n'est autre que le frère des tyrans Gélon, Hiéron et Thrasybule, les trois fils du fameux Deinoménès de Syracuse.

De Polyzalos nous ne savons presque rien. Les textes nous le montrent mêlé à des troubles qui éclatèrent à la mort de Gélon en 478. Mais nous ignorons la date exacte de sa naissance et celle de sa mort [2]. On peut supposer seulement qu'il n'était plus vivant en 468, lorsque s'ouvrit la succession de Hiéron, puisque la tyrannie échut à Thrasybule, frère puîné de Polyzalos. L'offrande de Delphes est donc certainement antérieure à 468.

On peut essayer de serrer la date de plus près. L'inscription présente cette particularité remarquable, que la première ligne a été martelée et que le nom de Polyzalos, avec la mention de la dédicace, a été regravé en surcharge ; mais ici, c'est l'alphabet ionien qui est employé au lieu de l'alphabet syracusain de l'inscription primitive, conservée dans la

1. Il n'est pas tout à fait exact de se fonder, comme le fait M. Homolle, (*Comptes rendus Acad. Inscr.* 1896, p. 375) sur la forme de l'E à quatre branches pour reconnaître dans l'inscription de Delphes l'alphabet syracusain. L'inscription de Pantarès (Roehl, IGA, 512 a) où se trouve l'E à quatre branches, et à laquelle renvoie M. Homolle, n'est pas, comme il le dit, de Syracuse, mais de Géla. Or, sur la carte dressée par Kirchhoff (*Gesch. d. Griech. Alphabets*[4]), on voit que l'alphabet de Géla et l'alphabet de Syracuse appartiennent à deux systèmes différents. Nous dirons plutôt que nous ne possédons point d'exemple d'E syracusain à quatre branches. Cette réserve faite, je ne crois pas qu'il faille douter que l'inscription de Polyzalos soit d'origine syracusaine.

2. M. Homolle dit 472 ; mais la date de 472 ne peut être considérée avec certitude comme celle de la mort de Polyzalos.



Fig. 43. — L'Aurige de Delphes.

seconde ligne. A quelle époque et pour quelle raison fut opéré ce changement? De la comparaison des deux écritures il est impossible de rien conclure au sujet du temps qui a pu s'écouler entre les deux rédactions successives. En effet, si les caractères de l'écriture fournissent un critérium certain de l'origine d'une inscription, ils n'en donnent pas toujours un de la date. Les deux lignes, l'ionienne et la syracusaine, peuvent très bien avoir été gravées à la même époque. Par conséquent, on pourrait attribuer à une simple faute de gravure la correction apportée au texte. Mais, c'est là, vu l'importance du monument, une hypothèse bien peu vraisemblable. Il faut alors chercher dans les faits historiques eux-mêmes l'explication du martelage.

L'inscription nous apprend que Polyzalos a consacré le quadrige; mais elle ne nous dit pas qu'il avait remporté lui-même la victoire que l'offrande était destinée à commémorer. M. A. Croiset[1], il est vrai, dans la restitution qu'il a proposée de l'inscription, suppose que Polyzalos fut à la fois le vainqueur aux jeux pythiques et l'auteur de la dédicace. Malheureusement, ni Pindare, ni Bacchylide qui ont signalé toutes les victoires de Gélon et d'Hiéron, voire celles de Théron d'Agrigente, leur beau-frère, n'en mettent aucune au compte de Polyzalos. Une victoire pythique de Polyzalos reste donc très problématique. Elle n'expliquerait toujours pas le martelage de l'inscription, à moins que l'on n'admette, — chose bien peu probable, — que Polyzalos s'était approprié, pour célébrer sa victoire, le monument consacré par un autre et avait substitué son nom à celui du premier vainqueur. M. Homolle[2]

1. *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1896, p. 214.

[Νικήσας Πυθῶνι Π]ολύζαλός μ'ἀνέθηκ[εν]

2. M. Homolle, *Comptes rendus Acad. Inscr.*, *l. l.*, avait rappelé d'abord les

a donné, des changements apportés au texte, l'explication la plus simple, et je crois, l'explication véritable.



Fig. 44. — Bronze Sciarra.

Si le nom de Polyzalos a été rajouté après coup, c'est qu'il remplaçait celui d'un personnage qui n'avait pu faire lui-même la dédicace. Or, Gélon avait remporté à Delphes deux victoires [1] dans les courses de chevaux montés, l'une en 482, l'autre en 478. Il mourut l'année même de sa seconde victoire. Il avait dû, suivant l'usage, commander un monument commémoratif destiné à Delphes, et il mourut avant de l'avoir consacré. Pareil

événements politiques qui se produisirent à la mort de Gélon, les querelles qui s'élevèrent entre Polyzalos et son frère Hiéron; il avait imaginé alors que Polyzalos avait pu usurper une victoire pythique de son frère, ou encore, que Hiéron, brouillé avec Polyzalos, avait fait marteler la dédicace relative à une victoire de Polyzalos, et l'avait fait ensuite rétablir, après une réconciliation. C'étaient là des explications bien compliquées, et surtout impossibles à démontrer. M. Homolle y a renoncé lui-même depuis.

1. *Schol. de Pindare*, Pyth. III.

accident arriva plus tard à Hiéron, en 468, après sa victoire d'Olympie. Gélon mort, c'est Polyzalos qui, en sa qualité d'aîné, se substitue à son frère et qui prend à son compte la dédicace. De là, la correction apportée à la rédaction primitive : Polyzalos dédie à Apollon le quadrige commandé par son frère en souvenir de sa victoire pythique de 478. Dans ces conditions, le groupe dont faisait partie l'Aurige a dû être exécuté en 477 et consacré peu de temps après.



Fig. 45. — L'Aurige de Delphes.

Ainsi, par une coïncidence singulière, nous possédons deux monuments importants exécutés en cette même année 477, le quadrige de Polyzalos et les Tyrannicides de Critios et Nésiotès : et ces trois figures, les deux premières nues, l'autre drapée, nous montrent comme en raccourci les deux aspects essentiels de la plastique grecque au lendemain des guerres médiques.

Deux monuments contemporains comme l'Aurige et les Tyrannicides, présentent naturellement des traits communs.

Mais, si l'on s'en tient à l'aspect extérieur, peut-on trouver entre deux œuvres contraste plus frappant? L'une impétueuse et violente, pleine de vie et de mouvement; l'autre, calme, presque froide dans son impassibilité. Critios et Nésiotès nous montrent la forme humaine dans toute la splendeur du nu et nous font admirer la beauté du corps en mouvement. L'auteur de l'Aurige paraît plutôt épris de l'élégance harmonieuse et sobre des draperies et du rythme d'un corps au repos.

L'Aurige se tient debout, immobile, mais, sous la draperie qui le recouvre, on observe du côté droit un léger affaissement du corps, produit par la flexion à peine marquée de la jambe droite : et ce mouvement discret suffit à enlever à l'attitude toute apparence de raideur, et si l'on veut de « frontalité ». Cette attitude, on ne saurait mieux la comparer qu'à celle du bronze Sciarra. Imaginez l'Aurige dégagé de sa draperie, et vous découvrirez entre les deux statues une ressemblance saisissante : c'est le même adolescent, pris au même âge, représenté dans la même attitude, avec le même geste du bras et la même expression paisible d'un visage dont la pensée paraît absente.

La longue tunique dont est revêtu l'Aurige était un attribut de sa fonction même, et, de toutes les figures viriles de ce temps que nous avons conservées, la statue de Delphes est la seule à n'être point nue. Ce vêtement, qui, nous le verrons, présente avec le costume féminin de grandes analogies, se compose d'un long chitôn en laine. C'est une espèce de sac cousu sur les côtés, dans lequel on a ménagé trois ouvertures pour passer la tête et les bras. Une ceinture étroite serre l'Aurige à la taille et forme ces longs plis droits, réguliers, qui donnent à la jupe l'aspect d'un fût de colonne cannelée. L'étoffe de la jupe, légèrement tirée au-dessus de la ceinture, retombe, en

bouffant, avec quelque ampleur ; le poids de l'étoffe qui s'affaisse, dégage le haut de la poitrine et produit cette large échancrure triangulaire qui laisse voir l'attache du cou. La partie supérieure du chitôn, froncée en plis serrés, remplit l'office de manches qui couvrent les épaules et la partie supérieure des bras. Enfin, une bretelle croisée sur le dos maintenait le





Fig. 46 et 47. — Tête de l'Aurige de Delphes.

vêtement adhérent au corps et l'empêchait de ballonner pendant la course.

Ce costume très simple et d'un grand effet sculptural ne dissimulait point les formes d'un corps que l'on sent, sous le vêtement, puissant et souple. Le bras droit qui sort des draperies et les pieds nous permettent encore de juger de l'habileté consommée du sculpteur à traiter le nu. Les veines courent à fleur de peau sur le bras, ferme et musclé ; quant au modelé des mains et des pieds, rien ne saurait en égaler la délicatesse et l'exactitude.

Mais c'est la tête qui mérite le plus d'exciter notre admiration. L'artiste y fait preuve des mêmes qualités de précision que dans le dessin du corps avec plus de recherche encore. La ciselure minutieuse des cheveux, dont les boucles légères se relèvent autour des tempes, approche de la perfection. Les yeux surtout ont été l'objet d'un soin spécial de la part du sculpteur : pas un cil qui n'ait été serti à part dans le bourrelet des paupières. Que de vie enfin dans le regard de ces yeux où flambe l'éclair de l'émail. Cette conscience dans la technique où, après deux mille ans d'ensevelissement, n'apparaît pas un seul défaut, ce souci du détail ne tournent point cependant à la préciosité; l'artiste a, de la vie et de la réalité, un sentiment trop profond. L'Aurige n'est pas un efféminé, mais un solide garçon au visage énergique, presque brutal. Et par là il est bien de la même famille que les Tyrannicides. D'Harmodios, il a le front bas et le menton puissant, les paupières épaisses, le nez fin, la bouche charnue aux lèvres entr'ouvertes, enfin cette expression apaisée qui semble exclure tout effort de pensée. Mais ce que l'on saisit mieux sur ce bronze original que sur la copie en marbre d'Harmodios, ce sont des nuances, comme la dissymétrie très caractéristique du visage, où se révèle la tendance réaliste du génie du sculpteur. L'Aurige n'est certes pas un portrait, mais comme il imite fidèlement la nature ! Pas un instant, l'artiste ne s'est préoccupé d'idéaliser les traits de l'éphèbe vigoureux qui lui servait de modèle.

L'auteur de l'Aurige de Delphes est donc avant tout un réaliste. Par là, il appartient à cette génération d'artistes qui, au lendemain des guerres médiques, se renouvellent dans l'étude de la nature. C'était aussi un grand artiste; je me garderai bien, après ce que j'ai dit en commençant, de citer un nom et je laisse à de plus habiles le soin de décider si c'est

Calamis ou Pythagoras, ou Onatas ou un autre, qui est l'auteur de ce bronze. Quant au groupe dans lequel il convient de le ranger, je m'associe sans réserves aux conclusions de M. Homolle. Si jamais comparaison entre deux figures, entre une sculpture et une peinture a paru significative, c'est celle qu'il établit entre la tête de l'Aurige et celle d'un per-



FIG. 48. — COMPARAISON DE L'AURIGE ET D'UN ÉPHÈBE DESSINÉ PAR EUPHRONIOS.
(Monuments Piot, t. IV, p. 205.)

sonnage dessiné par Euphronios [1] ; « même grâce vigoureuse du cou, seulement un peu alourdie par le peintre, même puissance du menton, même saillie des lèvres entr'ouvertes, même ondulation de la ligne du front et du nez un peu grossi, lui aussi, par le pinceau ; même scrupule d'exactitude dans l'indication des sourcils et surtout des cils, même goût pour cette barbe en fleur [2] ». Si vraiment, on trouve entre le style de deux artistes pareille identité, n'est-on pas en droit

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 41.
2. Homolle, *art. cité*, p. 203.

d'affirmer qu'ils représentent une même forme d'art? Et si nous savons avec certitude qu'Athènes était après les guerres médiques le centre artistique le plus important de la Grèce : si nous pouvons définir avec précision ce que c'était que le style attique à cette époque, pourquoi aller chercher cette inconnue, cet x que représente l'école argienne, et attribuer l'Aurige de Delphes à un sculpteur argien[1]? Nous conclurons plutôt en disant que l'Aurige de Delphes est, avec les Tyrannicides de Critios et Nésiotès, le plus pur représentant de la sculpture attique avant Phidias.

Et de même que les Tyrannicides nous ont servi de point de départ pour étudier les figures nues, l'Aurige de Delphes vient se placer en tête de la série des statues drapées.

1. Lechat, REG, 1899, p. 183.

CHAPITRE VII

LES FIGURES DE FEMMES DRAPÉES

Si paradoxale que puisse paraître l'idée de chercher dans une statue de type viril, telle que l'Aurige de Delphes, des éléments de comparaison avec les figures féminines, l'analogie du costume suffirait déjà à justifier cette tentative. De l'époque des Précurseurs, toutes les statues de femmes que nous avons conservées, — à part une seule, — sont drapées, et leur vêtement offre de grandes ressemblances avec celui de l'Aurige. Ajoutons enfin qu'entre le visage des éphèbes et celui des jeunes filles la différence n'est pas toujours très tranchée.

Dans la sculpture archaïque, les figures de femmes ne se distinguent guère des figures d'hommes. La tête de la statue d'Anténor, aux formes dures et heurtées, n'a rien de spécialement féminin. En baptisant du nom de « Boudeuse » la statue de femme consacrée sur l'Acropole par Euthydicos n'a-t-on pas voulu marquer l'étroite parenté qui l'unit au Boudeur de l'Acropole ? Et même, à l'époque classique, les visages de femmes gardent encore je ne sais quelle grâce virile et forte qui fait qu'on les confond quelquefois avec des visages d'hommes, témoin la fameuse tête d'Athéna, au Musée de Bologne, qu'on a prise longtemps pour une tête d'éphèbe. C'est à la fin du ve siècle seulement, et surtout au ive, avec Praxitèle, que les caresses du ciseau arriveront à

donner au marbre toute la douceur et la finesse de l'épiderme féminin. Les Précurseurs sont encore loin d'un pareil raffinement; l'on ne doit pas s'étonner non plus que ces artistes un peu rudes, au tempérament fort peu idéaliste, aient





FIG. 49 ET 50. — TÊTE DE L'APHRODITE LUDOVISI.

donné aux visages de femmes quelque chose de la vigueur de leurs athlètes.

C'est M. Kékulé [1] qui, le premier, a songé à rapprocher de la tête de l'Harmodios une grande tête féminine de la villa Ludovisi [2]. Est-ce Héra ou Aphrodite [3]? Il est difficile de le

1. *Annali*, 1874, p. 39.
2. Helbig, *Führer*², n° 797, avec la bibliographie la plus récente.
3. L'hypothèse de M. Petersen, — RM, 1892, p. 32, — qui y reconnaît la tête de l'Aphrodite à laquelle était destiné le beau trône Ludovisi, paraît bien peu vraisemblable. Rien ne prouve que la tête et les reliefs aient été découverts au même endroit. D'autre part, les proportions colossales de la tête ne s'accordent

dire avec certitude, tant les types, à cette époque, sont encore indéterminés. Quoi qu'il en soit, cette tête nous donne une idée exacte du type féminin, tel que le pouvait concevoir un



FIG. 51. — TÊTE DE SARCOPHAGE ANTHROPOÏDE DE SIDON.
(Musée de Constantinople.)

artiste contemporain de Critios. Le menton puissant donne au visage quelque lourdeur, que rachète la grâce du sourire. Avec ces yeux largement ouverts, à l'expression placide, ce nez fin, ces boucles de cheveux rangées sur le front et tournées

pas du tout avec celles des reliefs. Surtout le style du trône paraît beaucoup plus récent que celui de la tête.

en coquilles d'escargot, on dirait Harmodios, mais un Harmodios affiné.

Nulle part, l'identité du type féminin avec le type viril, à cette époque, n'apparaît mieux que dans les têtes des plus anciens sarcophages anthropoïdes de style grec extraits de la nécropole phénicienne de Sidon[1]. Seule, la barbiche à l'égyptienne distingue les visages d'hommes des visages de femmes. La figure ci-jointe reproduit une des plus belles têtes de la série[2]. — Le type en est très voisin de celui de la tête Ludovisi ; le visage est plein et forme un ovale parfait ; les traits sont gros, mais réguliers ; le front est bas et le nez prolonge la ligne du front ; les yeux étroits s'encadrent entre deux épaisses paupières saillantes ; le menton arrondi est long et proéminent ; les cheveux sont disposés sur le front en trois rangées de gros frisons superposés[3]. Les sarcophages anthropoïdes de Sidon, en marbre parien, étaient probablement exportés de Paros même, à moins qu'ils n'aient été exécutés sur place par des ouvriers grecs établis en Phénicie[4]. Mais le style en est purement grec et cette série de monuments nous fait comprendre à merveille comment les types créés par les artistes de la Grèce proprement dite s'étaient répandus dans la Méditerranée tout entière.

1. Deux se trouvent au Musée de Constantinople ; Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, pl. XLII, 1 et 2. — Une autre se trouve au Musée de Berlin, Furtwängler, *Arch. Studien H. Brunn*, pl. 2 ; — une dernière à Copenhague, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, pl. V.

2. Cf. deux types analogues : sarcophage de Tripoli, au Louvre, reproduit dans *Une nécropole royale à Sidon*, fig. 56 ; — sarcophage de Citium au Musée de New-York, ibid., fig. 55.

3. Dans une autre tête, celle de Berlin, les cheveux, au lieu d'être ainsi disposés en frisons, s'enroulent, autour du front, en un gros bourrelet piqué au marteau.

4. Sur les conséquences qu'en a tirées M. Furtwängler pour interpréter le style des sculptures d'Olympie, cf. plus loin, Ch. X, p. 238.

Cette ressemblance caractéristique entre les visages d'hommes et les visages de femmes est cause que les types féminins, à l'époque des Précurseurs, présentent quelque monotonie. Une autre raison encore empêche qu'ils offrent autant de variété que les statues d'hommes : c'est que les femmes échappaient davantage à l'observation des artistes. Dans la rue, sur la place publique, au théâtre, au gymnase, le sculpteur ne rencontrait que des hommes. Les femmes, comme toutes les Orientales, restaient enfermées au gynécée, et quand elles se montraient en public, c'était pour prendre part à des solennités, à des fêtes religieuses où elles figuraient vêtues d'amples vêtements qui dissimulaient complètement leurs formes. Les peintres céramistes, il est vrai, nous introduisent parfois dans des intérieurs où l'on était moins chastement vêtu. Mais ces peintures légères composaient comme un musée secret qui restait la propriété de quelques amateurs. Les sculpteurs, au contraire, faisaient, pour ainsi dire, œuvre publique; aussi, n'ont-ils jamais pris de ces libertés avec le vêtement. Toutes leurs statues de femmes, drapées en de sévères costumes, ont l'air de former le cortège des vierges, qui, chaque année, à la fête des Panathénées, montaient à l'Acropole, pour déposer sur les genoux de Pallas Athéné le voile tissé de leurs mains.

Le costume qu'elles portaient[1] est à peu près le même que celui de l'Aurige de Delphes. Il a été décrit maintes fois. Il se compose d'une grande pièce d'étoffe rectangulaire, un peu plus haute que la personne qui en est revêtue. Le bord supérieur ou « apoptygma » était rabattu en dehors au tiers de la hauteur. La femme, pour s'habiller, passait cette

1. Sur cette question, cf. Studniczka. *Beiträge zur Gesch. d. altgriesch. Tracht*, dans les *Abhandl. d. arch. epigr. Semin. Wien*, heft VI, p. 29.

pièce d'étoffe sous les bras et s'en entourait le corps ; elle la fermait sur le côté avec des agrafes, puis, pour cacher le haut du corps, elle remontait un peu l'apoptygma antérieur et postérieur et le fixait sur chaque épaule avec une agrafe : elle formait ainsi deux larges emmanchures pour passer les bras. Parfois, les bords de l'étoffe étaient cousus dans le sens de la hauteur, comme ceux de la tunique de l'Aurige; la femme passait alors le vêtement comme une chemise. Une ceinture serrait le chitôn à la taille sous l'apoptygma et produisait ainsi les longues cannelures de la jupe. En remontant un peu l'étoffe au-dessus de la ceinture, on obtenait ces larges bouillons qu'on appelait le « colpos ». Quelquefois enfin, la femme ramenait sur sa tête le bord postérieur de l'apoptygma et s'en servait comme d'un voile.

C'est là ce qu'on appelle d'ordinaire, par opposition au costume ionien, le costume dorien. M. Studniczka le considère comme le vêtement primitif et national des femmes grecques. Elles l'avaient abandonné vers le milieu du VIe siècle pour adopter les longues tuniques traînantes, les belles étoffes aux couleurs chatoyantes, tout ce luxe oriental que la mode ionienne avait révélé à la Grèce d'Europe. Les statues archaïques découvertes sur l'Acropole d'Athènes et sur tous les points du monde grec témoignent du goût indiscret des jeunes femmes de ce temps pour les broderies, les parures, les jolis châles qu'elles jetaient sur leurs épaules en des arrangements coquets. Les guerres médiques provoquèrent contre l'Orient une véritable réaction nationale et les modes elles-mêmes s'en ressentirent. Les femmes renoncèrent aux somptueuses draperies pour revenir, dans les premières années du Ve siècle, au vieux costume dorien. Cette transformation apparaît très clairement dans les monuments. Elle n'aboutit

pas tout d'un coup à la simplicité du chitôn dorien, mais, peu à peu, la toilette des femmes se débarrasse des accessoires qui la compliquaient, des chitonisques et des diploïdia. Pour finir, le chitôn reste le vêtement unique d'où les sculpteurs vont tirer les plus majestueux effets. Quelques-unes des plus anciennes statues de style ionien comme l'Héra de Samos [1] et sa sœur [2], trouvée sur l'Acropole d'Athènes, montraient déjà l'harmonie qui se dégage de ces étoffes aux plis rigides comme des cannelures de colonnes. Dès le début du v[e] siècle, les sculpteurs reprennent et développent ce motif, et les plus récentes des statues féminines de l'Acropole, antérieures à 480, établissent la transition entre les draperies à l'ionienne et les draperies à la dorienne [3]. Dans ce groupe, une sta-

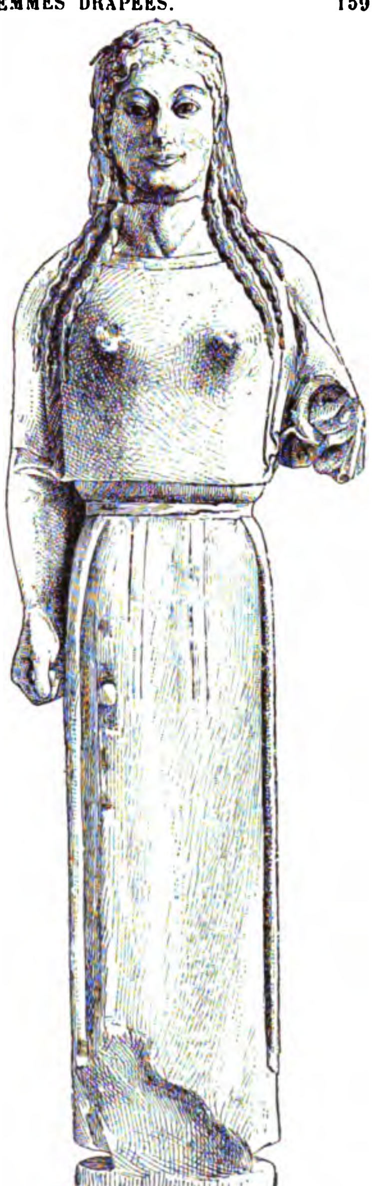


Fig. 52. — Statue de l'Acropole.
(Collignon, Sculpture grecque, I, fig. 170, Firmin-Didot, éditeur.)

1. Collignon, SG, I, fig. 73.
2. id. fig. 74.
3. Par exemple, Reinach, *Répertoire*, 649, 9 et 10. — Comparer aussi ces figures aux statues de la *Collection*

tue[1] qui conserve encore quelque chose de la raideur des antiques xoana, peut se placer en tête de la série des figures vêtues du chitòn dorien. L'artiste s'efforce, bien maladroitement encore, de marquer l'opposition entre les plis réguliers de la jupe et les larges surfaces plates de l'apoptygma; il a trouvé néanmoins le principe d'une des plus belles compositions plastiques qu'ait jamais inventées le génie des Grecs.

L'Aurige de Delphes permet de supposer qu'aux environs de 480 le type était définitivement créé et la technique de ces draperies parfaitement établie. Nous possédons une série importante de statues féminines drapées qui datent de cette époque et des années qui suivent immédiatement. Une des plus anciennes paraît être une statue de la collection Jacobsen[2]. La flexion d'une des jambes est plus accusée que dans l'Aurige de Delphes et rompt la monotonie de la draperie. La statue est malheureusement privée de sa tête. Mais une statue[3] de même style, récemment découverte à Kissamos, en Crète, est complète et nous laisse juger du style de la tête. Les cheveux, divisés sur le front en deux larges bandeaux que sépare une raie, se relèvent au-dessus des oreilles et s'enroulent sur la nuque en un léger chignon qui rappelle le crobyle des éphèbes. Cette coiffure si simple remplace les savants arrangements, aimés des élégantes du VI[e] siècle ; c'était le moment où les hommes, de leur côté, renonçaient aux

Barracco, pl. XXVII et XXVIII, où l'on suit bien le passage du costume ionien au costume dorien.

1. Collignon, SG, I, fig. 170 ; — Reinach, *Répertoire*, 650, 1.

2. *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, pl. VII et VIII. — D'après M. Arndt, c'est un original grec. — D'autres statues du même type ont été conservées : 1° statue Ludovisi; Helbig, *Führer*[2], 934. La tête n'appartient pas au corps; — 2° statue Borghèse; Helbig, *Führer*[2], 981 ; BB. 261, 262. La tête n'appartient pas au corps; — 3° statue Torlonia, 1122 A, dans *Collection Torlonia*, pl. LIII, 4.

3. Mariani, BCAR, 1897, p. 169.

longues chevelures frisées, flottant sur les épaules, pour porter les cheveux courts. Les statues féminines de l'Acropole nous avaient déjà laissé entrevoir cette évolution de la coiffure vers la simplicité. A l'échafaudage de nattes et de frisons qui se dresse sur la tête de la statue d'Anténor, succèdent chez la Boudeuse, les deux larges bandeaux qui s'arrondissent mollement autour des tempes. C'est là, avec moins de complication encore, la coiffure adoptée pour les figures féminines contemporaines de la statue de Kissamos [1].



FIG. 53. — STATUE DE FEMME DRAPÉE. (La Glyptothèque Ny-Carlsberg, pl. VII.)

1. D'autres têtes, éparses dans les musées et les collections particulières, paraissent être des répliques d'originaux du même style et de la même époque que l'original dont la statue de Kissamos est la copie. — Voici les principales : 1° tête du Musée Torlonia, n° 486 ; *Glypt. Ny-Carlsberg*, fig. 21, 22 ; — Mariani, *l. l.* p. 186, fig. 10 ; — 2° tête Chiaramonti, *Glypt. Ny-Carlsberg*, fig. 23, 24 ; — 3° tête de la villa Albani, EV, 1111-1112 ; *Glypt. Ny.-Carlsberg*, fig. 25, 26 ; — 4° tête de la villa Borghèse, Helbig, *Führer*², n° 981 ; — 5° tête de la collection Steinhäuser ; Mariani, *l. l.* fig. 9 ; — 6° tête Jacobsen ; *Glypt. Ny-Carlsberg*, pl. 31 et 32. Sur le type en général, cf. Mariani, *l. l.* et *Glypt. Ny-Carlsberg*, texte des pl. 31 et 32 par P. Arndt.

Les statues connues sous le nom de « Danseuses d'Herculanum[1] » sont les plus récentes de cette série de figures vêtues du chitôn dorien. Rayet les attribuait aux dernières années du ve siècle ou même aux premières années du ive. Mais il ne faut pas oublier que, pour les œuvres de l'époque classique, toute la chronologie de Rayet a été faussée par la date de 430 qu'il assignait aux sculptures d'Olympie; les analogies qu'il notait très justement entre les Danseuses d'Herculanum et la Stéropé et l'Hippodamie du fronton oriental l'empêchaient naturellement de reconnaître dans les premières des œuvres antérieures à 450. En même temps, certains raffinements de technique, comme l'emploi de l'argent et de l'émail dans les yeux, ont dû contribuer encore à affermir son opinion que les Danseuses d'Herculanum étaient beaucoup plus récentes que les sculptures d'Olympie. L'Aurige de Delphes nous a appris, depuis, que le procédé était en usage dans le premier quart du ve siècle.

Rayet se trompait donc, sur la date des bronzes d'Herculanum, de plus d'un demi-siècle. En revanche, il a raison peut-être de les prendre pour des originaux grecs. La question a été souvent débattue et résolue en sens contraire[2]. C'est qu'il n'est pas toujours facile de trancher des difficultés de ce genre; nous connaissons mal les procédés qu'employaient les anciens pour travailler le bronze et l'histoire de leurs transformations. Nous en sommes réduits souvent à l'expérience des yeux qui reconnaissent dans un détail de technique la marque du goût romain ou bien la trace d'un

1. Collignon, SG. I, p. 475, n. 2, donne la bibliographie récente. Les meilleures reproductions dans Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 37-39.

2. D'après M. Furtwängler, MP, p. 24, n. 1, la plinthe, la technique, les boutons qui attachent les draperies sur les épaules prouvent que les statues d'Herculanum sont des copies d'assez basse époque.

outil inconnu des artistes primitifs. De ce point de vue, les Danseuses d'Herculanum ne présentent rien de suspect, rien qui puisse passer pour une fraude ou une tricherie d'un copiste. Ce qui frappe surtout, dans ces figures, c'est la simplicité et la largeur d'exécution, qualités bien rares chez les artistes hellénistiques ou romains. Le travail des cheveux surtout est caractéristique. Sans sortir du Musée de Naples, comparez à la coiffure de l'Apollon en bronze du type de Mantoue, la coiffure d'une des Danseuses, celle dont le cou est encadré de deux larges papillotes, et vous saisirez la différence entre le travail sobre et précis de l'artiste grec et la virtuosité prétentieuse du copiste romain.

On désigne ordinairement sous le nom de « Danseuses » les statues d'Herculanum. Le terme ne manque pas de surprendre, car ces six femmes n'ont pas le moins du monde l'air de danser. L'esprit ingénieux de Rayet avait, il est vrai, pour justifier le nom de Danseuses, découvert deux ou trois danses spéciales, comme l'ἀλητήρ, la κίδαρις, les βρύαλιχα, qui se distinguent des autres justement en ce qu'elles ne ressemblent pas du tout à des danses. N'est-il pas plus simple de reconnaître dans le groupe des six statues d'Herculanum des femmes drapées dans de belles attitudes? Et l'harmonie plastique de la pose ne suffisait-elle point à tenter le ciseau d'un sculpteur?

D'une statue à l'autre, l'attitude ne diffère pas beaucoup. Toutes ces femmes se tiennent debout, une jambe, la droite ou la gauche, légèrement ployée : c'est l'attitude de l'Aurige de Delphes; pourtant ici, la flexion de la jambe est plus accusée et le geste plus rythmé. Pour rompre un peu la monotonie des attitudes, l'artiste ou les artistes varient seulement le mouvement des bras; une des jeunes femmes lève

hardiment le bras droit au-dessus de la tête. Une autre agrafe son vêtement sur l'épaule. Celle-ci, d'un geste gracieux, saisit le bord de l'apoptygma pour s'en couvrir la tête. Celle-là, le bras droit fièrement posé sur la hanche, avance la main gauche comme pour faire une libation. Les physionomies elles-mêmes présentent quelque monotonie, malgré l'effort de l'artiste pour changer la forme des coiffures; ici, de lourdes papillotes encadrent le visage; là, des boucles légères frémissent coquettement sur le cou. Voici encore un chignon élégamment relevé sur la nuque ou une épaisse nappe de cheveux qui tombent sur le dos. Mais ce ne sont là que des détails, qui ne modifient point, dans l'ensemble, le type du visage. Il présente dans toutes ces têtes des caractères communs. Les formes en sont courtes; les traits sont durs et manquent un peu de finesse : le front étroit et bas, le nez fort, les lèvres épaisses, les joues pleines et le menton énergique, donnent à ces physionomies de femmes je ne sais quelle mâle beauté.

Si, au lieu d'être en marbre, elle était en bronze, la prétendue Hestia Giustiniani[1] pourrait figurer dans le chœur des vierges d'Herculanum. C'est une statue de même type. Elle est debout, comme elles, le bras droit posé sur la hanche. L'apoptygma, relevé sur les cheveux comme un voile, la distingue seulement de ses sœurs. La tête présente le même caractère de gravité mélancolique particulier aux œuvres archaïques. Dans ce visage aux traits pleins qu'éclaire un discret sourire, on retrouve quelque chose de la beauté saine et robuste du Boudeur de l'Acropole.

1. Bibliographie dans Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, 212. — Cf. aussi Furtwängler, MP, p. 81. — BB, nº 491, reproduction d'après un moulage. — Rapprocher de la tête de l'Hestia Giustiniani, la prétendue Aspasie du Musée de Berlin (AZ, 1877, pl. 8); — réplique au Louvre, *Clarac*, 1086.

Ce type de femme drapée dans le chitôn dorien serré à la taille, servit, à l'époque des Précurseurs, pour toutes les représentations féminines. Un simple attribut suffisait pour distinguer les déesses des simples mortelles et pour déterminer la personnalité de chacune : une égide posée en écharpe sur l'apoptygma du chitôn désignait Athéna. C'est ainsi qu'elle est représentée dans une statue du Musée des Thermes à Rome[1] ; l'égide seule établit une différence entre cette figure et celle de la Glyptothèque Ny-Carlsberg décrite tout à l'heure. La tête a malheureusement disparu. Deux têtes d'Athéna qui datent à peu près de la même époque, nous montrent quel pouvait en être le type.



FIG. 54. — ATHÉNA DES THERMES.
(« Antike Denkmäler » d'Arndt Bruckmann, pl. 502.)

L'une en marbre, a été publiée récemment par M. Bulle[2], et se trouve au Vatican. L'aspect en est

1. Helbig, *Führer* [2], n° 1070. Probablement un original grec. — Cf. Furtwängler, *Arch. Studien Brunn dargeb.*, p. 50.
2. BB, *Nouv. série*, pl. 501.

plutôt désagréable, avec son crâne dénudé, ses larges yeux incrustés de verre qui s'ouvrent sous un front trop vaste, son cou énorme et mal proportionné. Mais, si l'on restitue, comme l'a fait M. Bulle, le casque qui s'adaptait au crâne, les bijoux qui luisaient aux oreilles, la peinture qui cachait les défauts de ce marbre sommairement taillé, on obtient un ensemble qui ne manque pas de grandeur.



Fig. 55. — Athéna Barracco.
(Collection Barracco, pl. XXV.)

Un type analogue nous est conservé dans une autre tête en marbre de la collection Barracco [1]. Le travail en est plus soigné : les cheveux légers qui s'échappent du casque et qui couvrent les tempes donnent aussi plus d'ampleur au visage ; les yeux, faits d'ivoire enchâssé entre de minces paupières, éclairent cette physionomie grave aux formes un peu massives. C'était là le type de l'Athéna attique, celui qui ornait le droit des monnaies d'Athènes, celui qu'on retrouve dans les peintures attiques de style sévère comme celle d'un vase à fond blanc du British Museum reproduit ci-contre [2]. Vêtue du grand chitôn dorien sur lequel s'étalait l'égide, la lance à la main, le casque en tête, Athéna se dressait majestueuse et guerrière.

1. Pl. XXV.
2. *White Athenian Vases*, pl. XIV.

Ainsi, se trouvaient fixés les éléments essentiels du type qui devait servir plus tard pour la Lemnia et la Parthénos.

Une des plus heureuses compositions qu'ait imaginées le génie des sculpteurs grecs, c'est la figure ailée. Ils représentaient

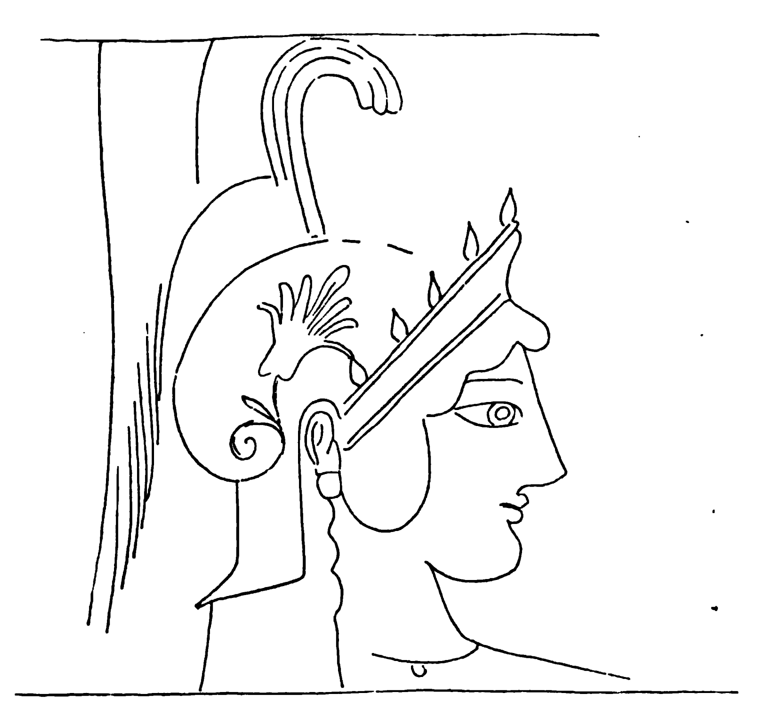


Fig. 56. — Tête d'Athéna sur un vase attique.

Nikè, la rapide messagère de la victoire, sous les traits d'une femme, qui, les ailes ouvertes, semblait descendre de l'Olympe sur la terre. Le goût très sûr des artistes grecs a su réaliser, sans la rendre choquante, cette combinaison hardie. Le vieux maître ionien, Archermos, avait, dès le VIe siècle, compliqué encore le problème et poussé l'audace jusqu'à représenter la Victoire en plein vol. Son œuvre, autant qu'on en peut juger

par la Nikè de Délos [1], était un peu lourde ; mais, les moyens d'exécution dont il disposait, ne lui permettaient pas de tirer de cette idée très féconde tout le parti qu'il aurait voulu. Lorsque, au commencement du v[e] siècle, le chitôn dorien remplaça les complications du costume ionien, les artistes firent servir ces figures de femmes drapées à la représentation de Nikè. Mais pour conserver l'ordonnance régulière des plis du chitôn, il leur fallait renoncer à figurer la Victoire en mouvement. Ils choisirent le moment où Nikè, descendue de l'Olympe, vient de s'abattre et de toucher terre. Telle est l'attitude adoptée par l'auteur de la Nikè du Capitole [2]. C'est une des plus anciennes figures de femmes vêtues du chitôn dorien. L'aspect en est encore bien lourd ; bien maladroit aussi, le geste des mains qui



Fig. 57. — Nike du Capitole.
(« Antike Denkmäler » de Brunn-Bruckmann, pl. 263.)

1. Collignon, SG, I, fig. 67.
2. Helbig, *Führer*², 612. — BB, 263. — La Nikè de Paros, ΑΕΜΘΕ, XI, pl. 6, 2, est un peu plus ancienne et marque la transition du costume ionien au costume dorien.

tiennent les bords de l'apoptygma pour l'empêcher de flotter au vent. Mais la combinaison des ailes et du vêtement paraît fort heureuse : plus tard, Phidias ne fera dans l'Iris du fronton oriental du Parthénon, que reprendre et développer ce motif.

Il est probable que les Grecs avaient attribué ce costume dorien à d'autres divinités qu'Athéna et Nikè. La statuette en bronze de la collection Carapanos[1], qui représente Aphrodite, tenant une colombe à la main, n'est sans doute qu'une simple réduction d'une grande statue. On reconnaît encore Aphrodite dans une importante série de figurines en bronze qui servaient de pieds de miroir. Nulle part, les artistes grecs ne devaient tirer meilleur parti des formes architecturales du chitôn dorien qui convenait à merveille au rôle de support ou de caryatide. Dans une étude étendue[2], M. Michon a montré les origines orientales de ce motif. Le groupe de monuments qu'il a réunis permet de suivre, depuis les premières années du VI[e] siècle jusqu'à la fin du V[e], l'évolution d'un type qui s'inspire directement des œuvres de la grande sculpture, les transformations du costume et de la coiffure, le passage de la complication ionienne à la simplicité dorienne. Un des types de visage le plus fréquemment reproduits dans les figurines de la première moitié du V[e] siècle, c'est celui dont la statue de Kissamos nous a conservé le souvenir. Les cheveux disposés en larges bandeaux plats sur les tempes et coquettement relevés

1. BCH, 1891, pl. 9-10. — Rapprocher de ce monument la « Cistophore » du Cabinet des médailles, *Catalogue des bronzes* n° 1045.

2. *Monuments grecs*, 1891-92, p. 31. — Pour la question des miroirs à pied, on trouvera une bibliographie complète dans le *Catalogue des bronzes de la Société archéologique* d'Athènes, p. 28, par M. de Ridder — Cf. aussi, Arndt, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, texte des planches 31 et 32. — Les principales reproductions de ces miroirs se trouvent dans Reinach, *Répertoire*, II, p. 327 et suiv.

sur la nuque donnaient aux statuettes de bronze beaucoup de grâce et de légèreté.

Ainsi, toutes les figures féminines de ce temps se ramènent à un type unique, celui de la femme drapée dans le chitôn dorien. Une difficulté d'ordre pratique empêchait les sculpteurs d'en varier les attitudes autant qu'ils l'eussent peut-être souhaité. Rien n'était plus facile que de figurer ce costume dont les plis demeuraient rigides sur un corps debout au repos. Le moindre mouvement, en déplaçant les étoffes, y produisait une extrême complication. Les Précurseurs n'osèrent pas en aborder directement l'étude dans les figures en ronde bosse. Ils s'essayèrent, nous le verrons plus loin, dans le bas-relief, dont la technique quasi picturale facilitait singulièrement l'interprétation des draperies.

Les historiens[1] qui admettent l'existence, dans la première moitié du v[e] siècle, d'un art dorien et d'un art ionien, d'une école de sculpture attique distincte de l'école argienne, n'ont pas manqué de reconnaître dans ce groupe de figures féminines, la sévérité du style et la solidité des proportions particulières à l'art du Péloponnèse. Comme quelques miroirs décorés de figurines drapées à la dorienne ont été trouvés à Corinthe ou dans les environs, M. Arndt[2] suppose qu'ils étaient fabriqués à Corinthe, et il en conclut que le type de femme drapée était une création de l'école de sculpture corinthienne ou corintho-sicyonienne.

En réalité, le nom de dorien donné au chitôn dont ces statues sont vêtues, a dû sans doute exercer quelque influence

1. Collignon, SG, I. p. 425. — Studniczka, RM, II, p. 53. — Furtwängler, *Arch. Studien II. Brunn.*

2. *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, texte des planches 31 et 32.

sur l'esprit de ceux qui ont songé à attribuer les Danseuses d'Herculanum à une école de sculpture dorienne. Cependant, on trouve dans la peinture attique toute une série de figures de même type et de même style. En voici d'abord une, peinte probablement par Euphronios sur une coupe à fond blanc du British Museum [1]. N'y reconnaît-on point les formes courtes et trapues, l'attitude et le geste un peu raides, les draperies sobres de ces prétendues statues doriennes? Sur un lécythe attique de style sévère, au Musée d'Athènes [2], on voit une jeune femme vêtue du grand chitôn dorien, serré à la taille, agrafé aux épaules de manière à laisser les bras nus. Elle tient à la main une large corbeille chargée de couronnes et de bandelettes qu'elle va déposer sur la tombe d'un parent ou d'un ami. Ne dirait-on point que l'auteur de cette canéphore s'inspire d'un motif analogue à celui des Danseuses d'Herculanum? Et si vraiment

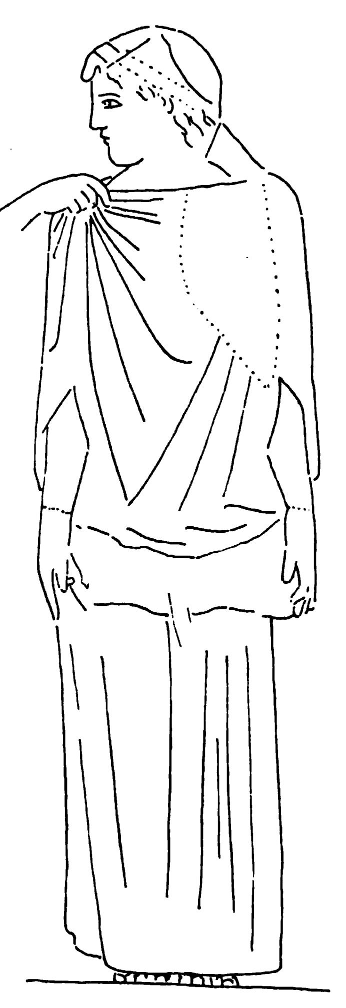


Fig. 58. — Figure de femme en chitôn dorien sur une coupe attique.

1. *White Athenian Vases*, pl. XIX.
2 Lécythe trouvé à Erétrie, avec l'inscription « Δίφιλος καλὸς Μελανώπο. — Klein, *Vasen mit Lieblingsinschr.* [2], p. 159, n° 2.

les peintres attiques de la première moitié du v[e] siècle n'ont pas drapé leurs figures de femmes autrement que les sculpteurs du même temps, ne sera-t-on point tenté de croire que les statues de femmes vêtues du costume dorien sont aussi bien attiques que péloponnésiennes et qu'elles ont remplacé, dans tous les ateliers de la Grèce, au lendemain des guerres médiques, les statues drapées à la mode ionienne?

Nous avons donné les raisons pour lesquelles les statues féminines de ce temps étaient toujours drapées. Il faut pourtant faire une exception. La figure connue sous le nom de Vénus de l'Esquilin[1], et qui n'est, tout simplement, qu'une jeune fille occupée à se coiffer après le bain, est une œuvre de l'époque des Précurseurs. Comme Praxitèle passe généralement pour avoir le premier dévoilé le corps de la femme, on hésite à dater la Vénus de l'Esquilin du v[e] siècle, et, pour expliquer l'archaïsme des formes, on l'attribue à l'école de Pasitélès. Pourtant, si l'on supprime les accessoires fâcheux, la cassette, la cruche avec la draperie[2], ajoutés par le copiste pour servir de point d'appui à la statue, il reste un corps de femme dont le caractère franchement réaliste n'a rien de commun avec la préciosité des adaptations pasitéliques. L'artiste reproduit son modèle tel qu'il le voit : ce n'est pas, comme les Aphrodites praxitéliennes, une femme dans le plein épanouissement d'une beauté sensuelle ; c'est une fillette à peine formée, à la poitrine naissante, à la taille courte, un peu épaisse même. Quelle naïveté et quelle fraîcheur d'observation ! Sans pré-

1. Palais des Conservateurs. Helbig, *Führer*[2], 582. — Cf. Collignon, *Sculpture grecque*, II, fig. 359. La tête dans Arndt, EV, 481, 482.

2. Je m'étonne même qu'on ait attaché quelque importance à l'uræus figuré sur la cruche, pour songer à je ne sais quelle représentation isiaque, et tirer de là des conclusions relatives à la date du monument. Cf. Helbig, *l. l.*



Fig. 59. — Femme en chitôn dorien sur un lécythe attique.
(Musée central d'Athènes.)

tention ni arrière-pensée, l'artiste dévoile ingénument ce corps de vierge ; il en a senti la beauté saine et robuste et il l'a rendue sans chercher le moins du monde à l'idéaliser. Les sculpteurs pasitéliques étaient incapables d'une si grande



FIG. 60. — FIGURE DE FEMME PEINTE PAR EUPHRONIOS.

simplicité. Pour être aussi sincère, il faut toute la spontanéité d'un primitif. C'est dans les œuvres attiques de l'époque préclassique qu'on trouvera des éléments de comparaison avec la Vénus de l'Esquilin. Pareille justesse dans le dessin du nu ne se rencontre que chez Euphronios. Voici, peinte sur une coupe signée de cet artiste[1], une figure d'hétaïre où l'on re-

1. Coupe à Cracovie, Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XI.

connaît quelques-uns des traits caractéristiques de la Vénus de l'Esquilin, le corps vigoureux, la taille courte, le mouvement de la tête inclinée sur la poitrine. Plus significatif encore est le rapprochement de la tête de la Vénus de l'Esquilin avec la tête dite de Pénélope, au Musée de Berlin. Elle appartenait, comme nous le verrons[1], à une composition de l'époque des



Fig. 61. — Tête de l'Aphrodite de l'Esquilin.
(Arndt, EV, 482.)



Fig. 62. — Tête de la Pénélope.
(Musée de Berlin.)

Précurseurs. La ressemblance entre les deux têtes paraît si frappante qu'on serait tenté de les attribuer l'une et l'autre au même artiste : c'est le même visage allongé, la même forme des yeux et du nez, le même sourire discret, le même arrangement des cheveux sur le front. La Vénus de l'Esquilin est donc la copie fidèle d'une œuvre antérieure à 450.

Pour compléter la revue des types féminins de ce temps,

1. Cf. ch. IX, p. 201.



Fig. 63. — Aphrodite de l'Esquilin.
(Collignon, Sculpture grecque, II, fig. 359, Firmin-Didot, éditeur.)

il faut signaler enfin le groupe des têtes coiffées du cécryphale : on les désigne d'ordinaire sous le nom de Sapho. Dans une étude consacrée à une tête de ce type, au Musée du Louvre[1], M. Pottier a montré que cette dénomination ne se justifiait par aucun argument sérieux ; le cécryphale est une espèce de bonnet ou de serre-tête allongé qui enveloppe les cheveux ; c'est une coiffure qu'on attribuait indifféremment à des femmes de toute condition, déesses ou mortelles, et dont la mode, répandue en Grèce après les guerres médiques, dura pendant tout le v[e] siècle et une partie du iv[e]. La peinture attique de style sévère nous en a conservé de nombreux exemples. Entre autres, je signalerai, pour la comparer à la tête du Louvre, la figure exquise de l'Aphrodite au Cygne, peinte sur une coupe à fond blanc du British Museum[2]. M. Pottier rapproche la Sapho du Louvre d'autres monuments d'origine attique, de plus anciens d'abord, tels que le Boudeur et la Boudeuse de l'Acropole ; de plus récents ensuite, tels que la Peitho de la frise du Parthénon[3] et la Sapho Albani[4], et il détermine la place de la tête du Louvre entre ces deux groupes de têtes, où l'on suit l'évolution régulière du même type. Mais alors, M. Pottier ne propose-t-il pas pour la Sapho du Louvre une date un peu basse, et n'est-ce pas trop la rapprocher de la



Fig. 64. — Tête de l'Aphrodite au cygne, sur une coupe attique.

1. Pottier, *La tête au cécryphale du Musée du Louvre*, BCH, 1896, p. 445, pl. XVII et XVIII. — A la tête du Louvre, il faut joindre une autre tête de même style, peut être un peu plus ancienne, au Musée des Thermes à Rome ; *Glypt. Ny-Carlsberg*, fig. 27. C'est un original grec, comme la tête du Louvre.
2. *White Athenian Vases*, pl. XVII.
3. Michaëlis, *der Parthenon*, pl. 14, n° 40.
4. Helbig, *Führer*[2], 832.

Peitho du Parthénon que d'en placer l'exécution entre les années 450-440? Peut-être conviendrait-il de la vieillir un peu plus et, pour me servir de l'expression même de M. Pottier, d'y voir plutôt la fille que la petite-fille du Boudeur de l'Acropole

Ainsi, entre 480 et 450, les Précurseurs ont créé les principaux types féminins qui vont former le fonds du répertoire classique. En réalité, les têtes seules présentaient quelque variété, car un seul type, celui de la femme debout, drapée dans le chitôn dorien, a servi pour toutes les représentations. Cette figure si simple et d'un si grand effet plastique remplaçait les lourdes et prétentieuses compositions des artistes ioniens. Les draperies conservent, il est vrai, quelque raideur; elles ont surtout l'inconvénient de dissimuler un peu trop les formes du corps. C'est Phidias qui donnera au jeu des étoffes toute la souplesse qui leur manque encore. En les rendant assez légères pour voiler discrètement le corps sans le cacher tout à fait, il saura mettre en valeur, l'un par l'autre, en une harmonieuse combinaison, le nu et la draperie.

CHAPITRE VIII

LES CHEVAUX

Pour compléter cette revue des types plastiques dus au génie des Précurseurs, il resterait à signaler les représentations d'animaux.

Des quatre chevaux qui composaient l'attelage du char de Polyzalos, il n'est rien resté que des fragments insignifiants, trois jambes postérieures, un sabot antérieur et une queue[1]. Ce qui subsiste montre seulement que les animaux étaient au repos. La délicatesse de l'exécution, la précision nerveuse du dessin qu'on observe dans ces débris, augmentent encore nos regrets d'avoir perdu un ensemble de figures qui nous aurait permis d'établir sur des bases certaines la chronologie des représentations de chevaux. M. Studniczka avait cru trouver un terme de comparaison pour une étude de ce genre, dans le prétendu cavalier perse de l'Acropole[2]. Comme cette statue équestre se trouve reproduite sur une assiette à figures rouges qui porte l'inscription Μιλτιάδες καλός, M. Studniczka en a conclu que le cavalier perse de l'Acropole faisait partie d'un groupe commémoratif de la victoire de Marathon. Ainsi la date du monument serait fixée entre les années 490 et 480, mais plus près de 490 que de 480. La statue équestre de l'Acropole pré-

1. Cf. Homolle, *Monuments Piot*, IV, p. 172 et 173, fig. 1, 2, 3, 4.
2. *Jahrbuch*, 1891, p. 239.

céderait alors d'une dizaine d'années environ l'attelage de Polyzalos.

Malheureusement, l'hypothèse de M. Studniczka ne paraît pas admissible et je m'associe pleinement aux objections de M. Winter contre cette interprétation[1]. Dans un ouvrage tout récent, M. Klein[2] adopte encore la théorie de M. Studniczka : mais si l'on admet, ce qui ne fait pas de doute, que la peinture est une copie de la statue de l'Acropole, il semble difficile de placer après 490 une figure traitée dans le plus pur style d'Épictétos. D'autre part, si l'inscription Μιλτίαδες καλός désigne bien, comme je le crois, le général athénien, elle s'applique non pas au vainqueur de Marathon, qui avait en 490 plus de quarante ans, mais au jeune homme, à l'éphèbe qu'était Miltiade, vingt ou vingt-cinq ans auparavant. Enfin, M. Helbig[3] a établi que le personnage figuré sur l'assiette et, par suite, le cavalier de l'Acropole était non pas un Perse mais un jeune athénien, probablement Miltiade, appartenant au corps des cavaliers scythes organisé à Athènes par Pisistrate. Pour toutes ces raisons, la statue équestre de l'Acropole doit dater des dernières années du VIe siècle. Les formes du cheval sont encore bien conventionnelles, et pendant les trente ou quarante ans qui séparent le cavalier de l'Acropole de l'attelage de Polyzalos, des artistes dont l'esprit se tourne vers l'étude de la nature, ont dû se rapprocher davantage de la vérité. Pourtant, malgré leurs tendances nettement réalistes, les Précurseurs ne paraissent pas avoir renouvelé profondément le type du cheval. Peut-être l'étude des animaux les intéressait-elle moins que celle de l'homme ; mais surtout leur ignorance de

1. *Jahrbuch*, 1893, p. 135.
2. *Die Griech. Vasen mit Lieblingsinschriften* ², p. 27.
3. *Münch. Sitzungsb.*, 1897, II, p. 259 et suiv.

l'anatomie les empêchait de rendre avec justesse les formes compliquées et l'équilibre si singulier des chevaux Bien entendu, ils n'ont représenté, en ronde bosse du moins, que des chevaux au repos.

Un cheval avec son cavalier[1], découvert, comme le monu-



FIG. 65. — CHEVAL TROUVÉ SUR L'ACROPOLE.
(Collignon, Sculpture grecque, I, fig. 181, Firmin-Didot, éditeur.)

ment de Miltiade, sur l'Acropole, mais un peu plus récent que lui, trahit encore l'embarras de l'artiste. On dirait un cheval de bois. Le dessin, les proportions, le mouvement, tout y est faux; l'encolure est trop courte, l'arrière-main trop longue, la

1. Collignon, SG, I, fig. 180.

croupe et les cuisses trop maigres. L'avant-train d'un cheval trouvé sur l'Acropole[1] date certainement des années qui précèdent immédiatement le pillage de 480. C'est lui qui nous donne le mieux l'idée de l'effort fait par les Précurseurs pour animer un peu ces formes irréelles. Le cheval, impatienté par le mors, hennit et secoue la tête. Cette fois, il paraît bien vivant. Mais l'ensemble de la composition ne résiste pas à la critique. Jamais on n'a vu un cheval avec une encolure aussi mince en haut, et aussi épaisse en bas, une crinière raide comme celle d'un casque, un corps aussi massif. Le type des chevaux reste encore très conventionnel dans les frontons d'Olympie. Il faut attendre la frise du Parthénon pour trouver des représentations exactes de chevaux à toutes les allures.

1. Collignon, SG, I, fig. 181.

CHAPITRE IX

LES BAS-RELIEFS

Entre une figure en ronde bosse et un bas-relief, la différence est plus grande, surtout dans l'art grec primitif, qu'entre un bas-relief et une peinture. Pour commencer même, la technique du bas-relief s'est confondue avec celle de la peinture[1]. Aussi, l'évolution de l'une est-elle étroitement liée à l'évolution de l'autre. Suivant une antique légende, le Corinthien Boutadès eut un jour l'idée de couvrir d'argile une silhouette humaine projetée sur un mur : pendant tout le VIe siècle, les artistes grecs ne conçurent pas autrement le bas-relief. Sur une plaque de pierre ou de marbre, ils dessinaient le profil du personnage qu'ils voulaient représenter; ils évidaient la matière tout autour et faisaient saillir ainsi l'image plate, sans modelé, ombre fixée sur le marbre. Ils soulignaient ensuite avec le ciseau le tracé des draperies ou la musculature des corps, à la manière des peintres céramistes à figures noires; ils complétaient enfin leur œuvre en y ajoutant quelques touches de peinture. Ainsi, le bas-relief présentait l'aspect d'un véritable tableau sur pierre. Il profita aussi de tous les progrès apportés à la technique de la peinture. Le sculpteur se servait de la pointe ou du ciseau comme d'un pinceau, à l'aide duquel il traçait les lignes sinueuses des

1. Cf. sur ce sujet, Conze, *Sitzungsb. Akad. Berlin*, 1882, p. 567.

corps nus ou les plis compliqués des draperies; comme le peintre, il se risquait alors à représenter des attitudes ou à produire des effets plastiques qu'il n'était pas encore en état de figurer en ronde bosse. Le bas-relief fut un véritable apprentissage où se formèrent les statuaires.

Nous n'avons malheureusement conservé du temps des Précurseurs, qu'un très petit nombre de bas-reliefs. Quelques stèles funéraires ou ex-votos, la composition qui décorait le fameux trône Ludovisi, en tout une vingtaine de monuments à peine, voilà ce qui nous reste. C'en est assez pourtant pour comprendre ce que les maîtres de l'époque classique doivent à leurs prédécesseurs.

Les stèles funéraires sur lesquelles était figurée en relief l'image du défunt, sont d'origine ionienne. Deux stèles récemment découvertes, l'une à Symi[1], l'autre à Apollonia[2], colonie de Milet dans la mer Noire, datent du dernier tiers du VIe siècle : elles montrent que la sculpture funéraire de la Grèce propre s'est développée sous l'influence de l'Ionie. La stèle d'Aristion[3] et la série des stèles contemporaines découvertes en Attique[4] n'apparaissent plus maintenant que comme de simples imitations de modèles ioniens. La stèle d'Alxénor de Paros[5] et la stèle du même style au Musée de Naples[6] sont un peu plus récentes et appartiennent sans doute aux premières années du Ve siècle; toutes les deux sont traitées dans

1. Joubin, BCH, 1894, p. 221, pl. VIII.
2. *Jahrbuch. Anzeiger*, 1896, p. 136. — Ajouter aussi le fragment de stèle découvert à Abdère, Musée central à Athènes, n° 40. — BCH, 1880, pl. VIII.
3. Collignon, SG., I, fig. 201.
4. On les trouvera réunies dans Conze, *Die attischen Grabreliefs*, pl. I à IX.
5. Collignon, SG., I, fig. 124.
6. Id. fig. 125.

ce goût réaliste que les artistes de ce temps avaient hérité de leurs maîtres ioniens.

Mais tous ces personnages sont drapés ; entre eux et les figures nues qui décorent les stèles funéraires de l'époque classique, la transition manquait ; la découverte, toute récente, dans l'île de Nisyros, d'une stèle encore inédite, est venue combler heureusement cette lacune. C'est de l'archipel ionien, tout proche de Symi, que provient ce monument, et la comparaison de la stèle de Symi avec celle de Nisyros est fort instructive. Dans les deux, on voit représenté un éphèbe de profil, tourné vers la droite ; il est debout et s'appuie de la main gauche sur une lance. Mais, d'une figure à l'autre, la différence est profonde. Dans l'une, l'artiste dissimule son ignorance du nu sous les draperies qui couvrent le corps du personnage. Dans l'autre, le sculpteur dévoile hardiment son héros et le présente nu, dans toute la splendeur de ses quinze ans. La silhouette du jeune homme n'est guère encore qu'un dessin qui s'enlève en très faible relief sur le fond de la stèle, mais que de science dans ce dessin ! Sur la stèle de Symi, la figure était essentiellement frontale. L'artiste de Nisyros n'a plus de ces inexpériences : il connaît à merveille le jeu des muscles et la dissymétrie produite par la flexion d'une des jambes. Pour montrer qu'il a saisi l'harmonie et le rythme de cette attitude, il présente le torse de trois quarts, risquant ainsi un très audacieux raccourci. Les proportions adoptées, et qui paraissent établies dans un rapport simple[1], donnent au corps

1. La hauteur de la tête est exactement égale à la longueur du pied. La hauteur totale du corps comprend six têtes et un tiers. Je trouve encore cette autre relation simple : hauteur de la jambe mesurée de la plante du pied droit à l'articulation du genou = distance du genou au pubis = distance du pubis au téton gauche = distance du téton gauche au sommet de la tête ; c'est-à-dire que la hauteur totale du personnage est égale à quatre fois la longueur de la jambe.

une apparence élancée. Les formes, puissantes sans lourdeur, sont dessinées avec une sûreté remarquable; l'artiste indique avec une grande précision la ligne du dos fortement cambré, le modelé des parties molles de l'abdomen, la dépression du ventre qu'enserre la forte ossature des côtes et du bassin.

La tête est sommairement traitée; la peinture devait compléter les indications rapides du ciseau. Au point de vue de la technique, la tête présente d'étroites affinités avec les sculptures d'Olympie. La joue épaisse et sans modelé, l'œil très large, sans vie, bordé de lourdes paupières, le menton puissant et le front bas, l'oreille trop grande et trop haut placée, la chevelure simplement épannelée, tous ces traits rappellent la physionomie de l'Alphée ou du Cladéos du fronton oriental d'Olympie. La stèle de Nisyros doit être contemporaine de ces figures : elle date, comme elles, des années 470-460. Elle est l'œuvre d'un de ces artistes locaux qui prolongeaient dans l'Archipel la tradition des maîtres ioniens et qui subissaient l'influence de la nouvelle école de sculpture attique. Elle marque la transition entre la stèle ionienne de Symi et la stèle de Pella[1] où l'on voit traité, dans le style de l'époque classique, le même type d'éphèbe nu, marchant appuyé sur sa lance.

Les stèles funéraires ne paraissent avoir été d'usage courant en Attique que dans la seconde moitié du ve siècle. On n'en possède point de l'époque immédiatement antérieure. Au contraire, d'autres régions de la Grèce, qui avaient, au vi^e siècle, subi, comme l'Attique, l'influence de l'Ionie, avaient adopté et conservé la stèle funéraire de type ionien : c'est ainsi qu'on peut suivre dans une série importante de monuments,

1. Collignon, SG, I, fig. 137.



FIG. 66. — STÈLE DE SYMI.
(Musée de Constantinople.)



FIG. 67. — STÈLE DE NISYROS.
(Musée de Constantinople.)

découverts en Thessalie, les transformations du relief funéraire entre 500 et 450.

Toutes ces stèles[1], de forme élancée, sont surmontées d'une acrotère décorée parfois d'une palmette. Les personnages s'enlèvent en très faible relief sur le fond mal dégrossi. Les figures viriles, — généralement des éphèbes marchant appuyés sur leur lance, — sont toujours drapées ; le style des draperies est lourd, de tous points identique à celui de la stèle de Symi. D'ordinaire, le personnage tient de la main droite un attribut, ici un coq, là un lapin. Sur quelques reliefs, malheureusement fort mutilés, l'éphèbe est représenté debout à côté de son cheval. Les figures féminines sont vêtues du chitôn dorien serré à la taille comme dans la fameuse stèle de Pharsale, au Musée du Louvre, ou dans une stèle de même style, mais d'origine inconnue, conservée à Venise. Polyxéna, sur une stèle de Larissa, porte le même costume, mais elle a, comme l'Hestia Giustiniani, la tête couverte d'un voile. Les têtes de tous ces personnages, hommes et femmes[2], présentent certains caractères communs : le bas du visage très développé, les lèvres charnues, les yeux allongés et figurés de face, bordés d'un épais bourrelet en guise de paupières. Brunn y reconnaissait la marque d'un art local, l'art de cette fameuse école de la Grèce du Nord qui avait produit Polygnote de Thasos et Paionios de Mendé, l'auteur du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie. D'autres[3] se sont

1. AM, 1883, pl. II et III, — 1890, pl. IV, 1 (= BCH, 1888, pl. XVI) et 2, pl. V, VI, VII. — Ajouter la stèle de Pharsale, dite de l' « Exaltation de la fleur », Collignon, SG, I, fig. 134, — une stèle de Larissa (Collignon, SG., I, fig. 135) et une stèle à Venise (*Collection Sabouroff*, p. 7, et Friederichs-Wolters, n° 241).

2. Il faut y ajouter deux fragments de stèles où sont figurées deux têtes, l'une d'homme (AM, 1890, pl. IV, 2), l'autre de femme, la Fileuse (AM, 1890, pl. IV, 1 = BCH, 1888, pl. XVI).

3. En particulier Heberdey, AM, 1890, p. 190.

chargés de réfuter une hypothèse dont la discussion paraît aujourd'hui parfaitement inutile. Ce que Brunn prenait pour une grande école de sculpture, n'était en réalité qu'un groupe d'ateliers provinciaux où des marbriers sans grande originalité subirent docilement et tour à tour l'influence de l'art ionien et celle de l'art attique. Brunn faisait très justement observer les ressemblances que les stèles thessaliennes présentent avec les sculptures d'Olympie ; mais il avait tort de limiter à Olympie des comparaisons qui s'étendent à toutes les sculptures de ce temps-là, sans exception. Ce n'est pas l'art de la Grèce du Nord qui explique l'art d'Olympie, pas plus que l'art d'Olympie n'explique l'art de la Grèce du Nord ; l'un et l'autre s'inspirent directement de l'art attique qui leur fournissait les formes, les types et la technique.

Deux ou trois reliefs d'origine athénienne peuvent, du reste, nous servir de termes de comparaison. La lourdeur du style en sculpture passe généralement pour le trait essentiel de l'art dorien, auquel on oppose la grâce et l'élégance de l'art ionien. Il est difficile de dire au juste en quoi consiste l'art dorien. L'art ionien nous est mieux connu, et pour en définir le caractère, on ne saurait mieux faire que de signaler justement la lourdeur et l'inélégance des formes et des draperies ; le fronton du trésor de Cnidiens à Delphes nous renseigne sur ce sujet avec précision. La sculpture attique qui s'est formée à l'école des maîtres ioniens a présenté, au début, les mêmes défauts. Le relief des Charites[1] au Vatican peut nous en donner une idée. On y a reconnu avec raison une des nombreuses copies du relief dont l'original se trouvait à l'entrée de l'Acropole[2]. C'était l'œuvre d'un sculpteur du nom de

1. Helbig, *Führer*², 85, avec la bibliographie récente.
2. *Pausan.*, I, 22, 8.

Socrate; M. Amelung[1] songe au sculpteur béotien Socrate[2]; il estime en effet que le manque de grâce des figures est plus béotien qu'attique. Le monument est, en vérité, l'œuvre d'un marbrier assez peu raffiné, mais la différence entre le style béotien et le style attique nous est si mal connue, d'autre part les caractères du style du relief des Charites correspondent si bien à ce que nous savons de l'art attique au moment où il se dégage du goût ionien, qu'on peut fort bien considérer le marbre du Vatican comme une de ces œuvres attiques exécutées au lendemain des guerres médiques. Du reste, le type des têtes, comme on l'a déjà remarqué, présente de grandes analogies avec celui de l'Harmodios ou celui de l'Aphrodite Ludovisi; pour les vêtements, l'artiste adopte le principe du chitôn dorien, avec colpos et apoptygma; mais à ce costume aux formes si arrêtées il reste encore quelque chose du flottement et de la complication des draperies ioniennes.

Le même type de femme drapée se trouve sur un relief bien connu du Musée de l'Acropole[3], celui où est figurée l'Athéna dite « mélancolique », terme fort inexact qui ne convient nullement à la gravité souriante de l'expression, commune à toutes les figures féminines de ce temps. La déesse, coiffée du casque corinthien, est vêtue du chitôn dorien serré à la taille. Elle est debout, la main gauche posée sur la hanche; de la droite elle s'appuie sur une lance; elle incline légè-

1. EV, 731, 732. — M. Furtwängler (Roscher, *Lexikon*, s. v., Chariten, p. 881) songe au philosophe Socrate, qui, comme on sait, fut sculpteur dans sa jeunesse. Mais le style du relief paraît bien archaïque pour qu'on puisse l'attribuer au philosophe.

2. *Pausan.* IX, 25, 3.

3. Collignon, SG, II, fig. 70.

rement la tête en avant et semble regarder avec attention dans la direction d'un pilier qui se trouve devant elle. Que



FIG. 68. — ATHÉNA. RELIEF DE L'ACROPOLE.
(Collignon, Sculpture grecque, II, fig. 70. Firmin-Didot, éditeur.)

regarde-t-elle? Après avoir réfuté les hypothèses, du reste peu vraisemblables, proposées jusqu'ici, M. Lechat[1] a supposé récemment qu'Athéna contemplait le jeune Érichthonios

1. *Monuments Piot*, III, p. 1, pl. I.

placé dans une corbeille posée sur le pilier. Enfant et corbeille étaient peints sur le marbre ; mais comme la peinture



FIG. 69. — ATHÉNA SUR UN LÉCYTHE ATTIQUE.
(Musée central d'Athènes.)

s'est effacée, on ne comprend plus l'attitude étrange de la déesse. L'explication est ingénieuse et si l'on admet, ce qui ne paraît pas certain[1], qu'Athéna regarde un objet déterminé,

1. L'inclinaison de la tête est souvent, dans l'art archaïque, une simple forme

la corbeille d'Érichthonios est un des nombreux objets qu'on peut supposer qu'elle considère.

Entre les dates qu'on a proposées pour ce monument et qui varient, en somme, du premier au dernier tiers du v[e] siècle[1], M. Lechat choisit la plus récente et il attribue le relief de l'Acropole aux années 425-400. Mais ces conclusions paraissent difficiles à soutenir. Comparer l'Athéna mélancolique aux figures de femmes sculptées sur les décrets attiques contemporains de l'archontat d'Euclide[2], n'est-ce pas confondre le style de deux époques bien différentes et séparées l'une de l'autre par un intervalle de plus d'un demi-siècle? Ni l'attitude, ni les draperies, ni le type des visages ne sont pareils.

J'apprécie avec M. Lechat « l'attitude simple et sans effort » de l'Athéna de l'Acropole, « la souplesse de sa nuque penchée » et je reconnais avec lui dans le dessin « une facture aisée, juste et sobre ». Mais faut-il donc attendre jusqu'à la fin du v[e] siècle pour trouver dans les bas-reliefs grecs de pareilles qualités, et ne voit-on pas tout ce qu'avec cette aisance d'allure la figure conserve encore de raideur archaïque? Le corps reste droit malgré le mouvement de la jambe et des bras; un artiste de la fin du v[e] siècle n'eût pas manqué de faire sentir sous les draperies la flexion de la jambe; il eût traité aussi avec moins de sécheresse ce chitôn un peu étriqué, dont les plis rigides tombent droits sans souplesse, comme dans la statue de l'Aurige de Delphes. Mais c'est surtout dans le dessin de la tête qu'apparaissent les différences essentielles

d'expression. Elle est très fréquemment employée par Euphronios (cf. fig. 60), sans qu'on puisse dire que les personnages qui baissent la tête regardent un objet déterminé. Toutefois, sur le relief de l'Acropole, le pilier semble provoquer l'inclinaison de la tête d'Athéna.

1. Les différentes opinions citées par M. Lechat, *l. l.*, p. 21 et 22.

2. P. ex. Collignon, *SG*, II, fig. 71.

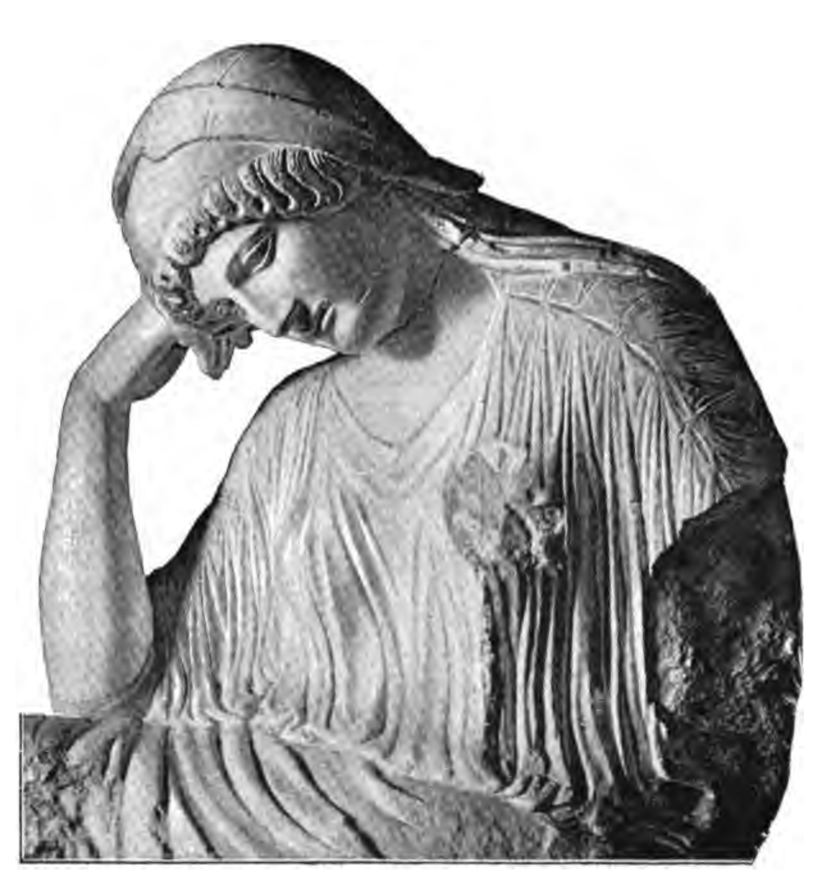


Fig. 70. — Pénélope.
(D'après la reconstitution de M. Studniczka.)

avec les têtes de la fin du ve siècle. Le visage au menton puissant, aux lèvres charnues, aux grands yeux ourlés d'épaisses paupières, à l'expression grave et souriante à la fois, est encore très voisin de celui du Boudeur et de la Boudeuse de l'Acropole. En datant l'Athéna « mélancolique » des environs de 460, on en fait une œuvre contemporaine des statues féminines du type des Danseuses d'Herculanum.

Si l'on cherchait des ressemblances plus précises encore avec des monuments de cette époque, c'est dans la peinture de vases de style sévère qu'on les trouverait. Sur un lécythe à fond jaune du Musée d'Athènes, est peinte une figure d'Athéna qui présente avec l'Athéna mélancolique de singulières analogies. La déesse, il est vrai, n'est point casquée et elle porte l'égide sur la poitrine ; mais le costume, l'attitude, le geste des bras, l'inclinaison de la tête sont pareils. Ne dirait-on pas deux libres interprétations, par deux artistes contemporains, un peintre et un sculpteur, d'une statue du type de l'Athéna des Thermes?

Jusqu'ici, nous n'avons encore rencontré sur les reliefs que des figures de femmes drapées debout. Dans cette attitude, les draperies tombant en longs plis droits présentaient des lignes très simples que l'artiste dessinait facilement. Mais un mouvement, comme par exemple celui du corps dans l'attitude assise, dérangeait cette symétrie rigide des plis et produisait des enchevêtrements d'étoffe que le sculpteur en ronde bosse fut longtemps incapable de rendre. Pareille difficulté n'existait pas dans le bas-relief qu'on traitait un peu comme une peinture. Aussi, dans les reliefs archaïques, les figures de femmes drapées assises ne sont point rares. On peut suivre le développement du type depuis les stèles laconiennes de Chry-

sapha [1] et le monument des Harpyies [2]. La stèle dite de Leucothéa [3], traitée encore dans le goût ionien, précède de fort peu la stèle thasienne de Phillis [4] où l'on reconnaît l'inspiration d'un modèle attique de l'époque des Précurseurs.

La Pénélope du Vatican [5] nous donne une idée de ce que pouvait être ce modèle. Dans une remarquable étude qu'il a consacrée à ce monument [6], M. Studniczka a montré que l'original — sans doute une stèle funéraire — était traité non pas en ronde bosse, mais en bas-relief : on le voit reconstitué dans la figure 70 où M. Studniczka a très heureusement rajusté une tête originale du Musée de Berlin au fragment de corps conservé au Vatican. Sur ce relief était représentée une femme dans son gynécée, comme le montre la corbeille à ouvrage placée sous son siège ; elle est assise, les jambes croisées, la tête appuyée sur la main droite dans une attitude pensive, la main gauche posée sur le siège. Elle est vêtue, comme l'Aurige, d'un simple chitôn sans apoptygma, cousu sur les épaules, échancré à la naissance du cou ; l'étoffe remontée au-dessus de la ceinture forme un gracieux colpos ; un voile placé sur la tête retombe sur le dos et revient sur les genoux où il mêle ses plis à ceux du chitôn. L'attitude et le mouvement sont pleins de naturel. Les draperies, disposées en petits plis serrés, présentent un véritable caractère pictural. Du reste, certaines peintures, en

1 Collignon, SG, I, fig. 111.
2. Collignon, SG. I, fig. 129.
3. Id., SG, I, fig. 141.
4. Id., fig. 141. — Y joindre aussi la stèle thessalienne, AM, 1890, pl. VII.
5. Id., SG, I, fig. 136.
6. *Antike Denkmäler*, I, 1888, p. 17 et 18, pl. 30 et 31. — On a conservé plusieurs répliques de cette figure. La principale (Vatican, Helbig, *Führer* [2], 195) est une adaptation romaine en ronde bosse. Le relief du Vatican, Helbig, *Führer* [2], 94, est un original du v[e] siècle. D'autres répliques, signalées par Helbig. *Führer* [2], 610, 1104, 1456.

particulier une représentation de Pénélope peinte sur un vase à figures rouges de style sévère[1], montrent que l'auteur du relief s'inspire des compositions des peintres contemporains. La tête[2] — j'entends la tête du Musée de Berlin — est



FIG. 71. — PÉNÉLOPE SUR UNE PEINTURE DE VASE ATTIQUE.

une des plus belles de cette époque. Nous l'avons déjà rapprochée de la tête de la Vénus de l'Esquilin, qui lui est apparentée de très près. Elle aussi conserve encore quelque chose de la grâce archaïque des têtes de la Boudeuse et du Boudeur

1. *Monumenti*, IX, pl. XLII.
2. Dans la statue de la Pénélope du Vatican (Helbig, *Führer*², 195 = Collignon, SG, I, fig. 210) la tête est une tête d'éphèbe, de diadumène (?), qui n'appartient pas au corps.

de l'Acropole : l'ovale allongé du visage, le front bas à demi caché sous les boucles de cheveux, les yeux allongés sous d'épaisses paupières, enfin le sourire discret des lèvres, qui donne à ce visage une expression profonde de tendresse et d'amour.

Toutes les figures féminines, nues ou drapées, assises ou debout, qu'inventa l'imagination si fraîche des Précurseurs, on les trouve réunies dans l'admirable relief de la villa Albani [1]. Il comprend trois plaques de marbre, une grande et deux petites ; c'étaient probablement le dossier et les appuie-bras d'un trône [2]. Sur un des petits côtés, l'artiste a représenté une joueuse de flûte ; elle est nue, le dos moelleusement appuyé sur des coussins, les jambes croisées. Sur l'autre, une femme, drapée, comme la Pénélope, dans un chitôn et un péplos où, frileuse, elle s'enveloppe, dépose une pincée d'encens dans un brûle-parfum. Une grande composition décore

1. Helbig, *Führer* [2], 938 *a*, donne la bibliographie récente. — Cf. surtout *Antike Denkmäler*, II, pl. 6 et 7, et Petersen, RM, 1892, p. 32 et 1900, p. 154, pl. VII.

2. C'est du moins, ce qu'on peut supposer d'après la forme des trois plaques. Mais M. Helbig, *l. l.*, élève des doutes à ce sujet, tout en reconnaissant qu'il n'a pas d'explication plus vraisemblable à présenter. — M. Petersen, *l. l.*, a prétendu que ce trône servait à la statue colossale dont nous avons conservé la tête dans la collection Ludovisi, cf. fig. 49. — Cette statue, d'après lui, aurait été destinée au temple d'Aphrodite sur l'Éryx, rapportée à Rome et consacrée dans le temple de Vénus Erycina en 181 av. J.-C.; la tête Ludovisi a été trouvée en effet à 300 mètres de l'emplacement de ce temple. La supposition de M. Petersen paraît difficile à admettre ; d'abord on ignore exactement la provenance de la tête Ludovisi ; la relation de la tête au trône reste donc purement hypothétique. Du reste, les dimensions de la statue à laquelle appartenait la tête ne s'accordent guère avec les dimensions du trône qui aurait été écrasé par cette figure colossale ; de plus, la tête Ludovisi conviendrait mieux, ce semble, à une statue debout qu'à une statue assise. Enfin et surtout le style des bas-reliefs paraît d'une trentaine d'années plus récent que celui de la tête. On pourrait, il est vrai, supposer encore que le trône a été fait après coup ; mais ce ne sont là que des hypothèses qu'il est impossible de vérifier.

le relief central; la scène se passe sur la mer qui frissonne en de légères ondulations; deux femmes, vêtues du chitôn dorien, se font face; elles se penchent en avant pour soutenir dans leurs bras une jeune femme qui, entre elles, semble sortir des flots; d'une main, elles tendent une étoffe carrée pour voiler la nudité de la nouvelle venue. Comment, dans une composition si pure, si harmonieuse, si délicate, a-t-on pu songer à reconnaître une scène d'accouchement? On a même consulté des spécialistes[1] pour savoir si la femme figurée à mi-corps n'est pas précisément dans la position d'une femme qui accouche à genoux! Les spécialistes, heureusement, ont fait une réponse négative. Une peinture de vase, signalée récemment par M. Petersen[2] enlève maintenant tout prétexte à des divagations de ce genre. Elle est, sans doute, un peu plus récente que le relief Ludovisi, mais entre les deux scènes l'analogie est évidente. Le peintre a représenté la naissance d'Aphrodite telle qu'au dire de Pausanias[3] on la voyait figurée sur la base du trône du Zeus de Phidias à Olympie : « Éros reçoit Aphrodite qui sort de la mer et Peitho couronne Aphrodite. » Sur le bas-relief, Éros est remplacé par une femme et ce sont probablement les Heures qui accueillent Aphrodite au sortir de l'onde. Mais ce détail excepté, tout concorde dans la peinture et dans le relief, la composition, l'attitude inclinée des personnages extrêmes, Aphrodite aux longs cheveux, vêtue d'une longue tunique, la tête de profil légèrement

1. Cf. Helbig, *l. l.*, p. 120.

2. C'est à l'obligeance de ce savant que je dois la photographie du vase de Gênes reproduit ici. — M. Petersen, avant même de connaître cette peinture de vase, avait du premier coup interprété justement le relief Ludovisi. — D'autres archéologues avaient identifié le personnage figuré à mi-corps avec Koré ou Gè; mais la découverte du vase de Gênes coupe court à toutes ces interprétations.

3. VIII, 8.

penchée en arrière. Même le voile carré qui a tant intrigué les archéologues se trouve reproduit sur le vase : mais ici, c'est Peitho seule qui le tient et qui se prépare à en couvrir Aphrodite. Le sens du relief Ludovisi se trouve ainsi définiti-







FIG. 72. — RELIEF LUDOVISI.
(Furtwängler, *Masterpieces*, p. 487, Heinemann, éditeur.)

vement éclairci, à supposer qu'il eût besoin de l'être. L'auteur n'avait-il pas pris la peine d'indiquer sous les pas des Heures les rides légères de l'onde d'où émerge Aphrodite et ne comprenait-on point que la joueuse de flûte et la brûleuse d'encens, la courtisane et la matrone, au nom de l'amour profane et de l'amour sacré, célèbrent, chacune à sa manière, la naissance d'Aphrodite ?

L'auteur de ce relief a réuni tous les types féminins de la plastique de ce temps. Avec un peu plus d'aisance dans l'attitude et de souplesse dans le mouvement, les Heures rappellent l'Athéna mélancolique de l'Acropole. Ne reconnaît-on point



FIG. 73. — HYDRIE DE GÊNES.

l'attitude et les draperies de la Pénélope en cette femme qui brûle de l'encens? Et la joueuse de flûte, à la beauté fraîche et robuste, n'est-elle pas la sœur de la Vénus de l'Esquilin[1]?

1. Cf. aussi les hétaïres d'Euphronios sur le Psycter de Pétersbourg, *Atlas*, 1869, pl. V et VI = Reinach, *Répertoire des vases peints*, I, p. 32.

L'auteur du relief ne s'est pas contenté de juxtaposer ces figures différentes ; il montre un sens très personnel de la composition. L'harmonie du groupe central obtenue à l'aide d'effets si simples, la grâce et la tendresse émue qui s'en dégagent, l'unité de ton et de style qui s'étend à la décoration tout

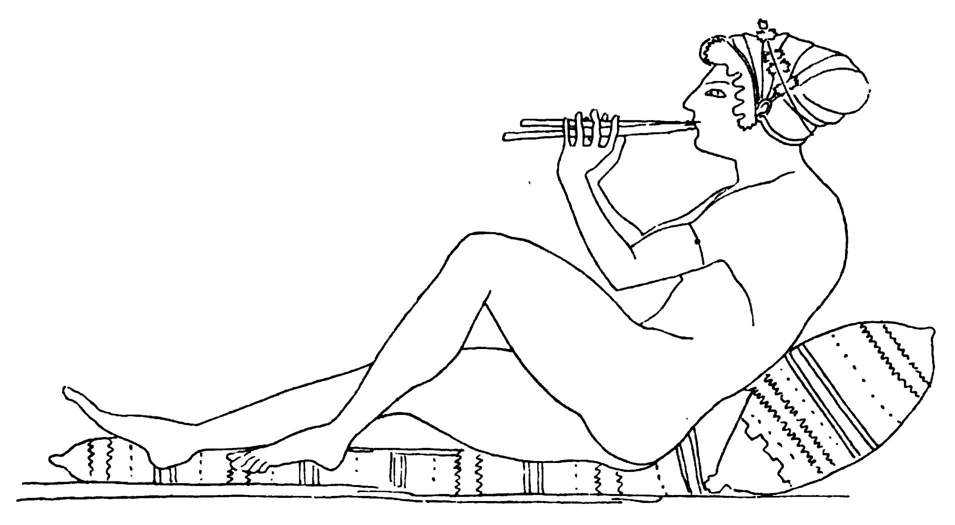


Fig. 74. — Joueuse de flute, peinte par Euphronios.

entière, font du relief Ludovisi le chef-d'œuvre accompli de l'art des Précurseurs.

Si les auteurs de bas-reliefs se sont contentés souvent, dans des œuvres d'un caractère purement industriel, comme les stèles funéraires ou les ex-votos, de reproduire simplement les types de la statuaire contemporaine, figures d'hommes nus, figures de femmes debout drapées, on voit pourtant ce qu'ils ont ajouté au trésor des formes plastiques de l'époque des Précurseurs. La facilité qu'ils avaient de traiter les étoffes à la manière des peintres leur a permis d'étudier le jeu si

compliqué des draperies sur un corps en mouvement. En même temps, ils ont acquis, dans des études inspirées de la peinture, les qualités essentielles de la composition, l'harmonie et la simplicité. Ce sont bien là les maîtres de Phidias et la décoration du trône Ludovisi nous a montré, par un exemple précis, ce que l'art du bas-relief, à l'époque classique, doit aux artistes de la génération des Précurseurs.

CHAPITRE X

LA SCULPTURE DÉCORATIVE

Statues et bas-reliefs concouraient également à la décoration des monuments d'architecture chez les Grecs : les statues, — ou les hauts-reliefs qui ne sont qu'une forme de la sculpture en ronde bosse[1], — étaient réservés aux frontons, les bas-reliefs aux métopes et aux frises, véritables tableaux de pierre qui ornaient les temples.

La connaissance que nous avons acquise des principaux types plastiques en ronde bosse et en bas-relief, créés par les Précurseurs, nous permet d'aborder maintenant avec fruit l'étude des sculptures décoratives de ce temps. Les statues et les bas-reliefs constituent le répertoire de formes où puiseront à pleines mains les artistes chargés de la décoration des monuments. Le décorateur n'est pas, en effet, un créateur au même titre que le statuaire. Son rôle, déjà, est subordonné à celui de l'architecte qui règle l'harmonie de l'ensemble et qui conçoit, avant le sculpteur lui-même, les grandes lignes de l'œuvre plastique qu'il lui demandera. L'originalité du décorateur se manifestera seulement dans le choix du sujet et dans le groupement des figures. Une autre raison contribuait encore à restreindre sa personnalité, c'était l'impossibilité matérielle où il se trouvait d'exécuter à lui seul sa com-

1. Cf. Koepp, *Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen*; — *Jahrbuch*, II, p. 118.

position. Il était obligé de s'adjoindre des collaborateurs qui sont parfois de simples marbriers dont la technique médiocre fait tort à la conception originale. A une époque où l'on ignorait les procédés de reproduction mécanique, le praticien se contentait, la plupart du temps, d'un à peu près, sans apporter dans l'exécution des figures dont il était chargé, cette recherche du détail et de la précision où se reconnaissent les grands maîtres. Pour un Critios, un Calamis ou un Onatas, que de marbriers anonymes associés à l'œuvre des maîtres! Aussi, la sculpture décorative présente un ensemble de qualités moyennes où l'on retrouve comme un reflet affaibli de la statuaire du temps.

La connaissance préalable des types principaux de la plastique éclaire donc d'un jour tout nouveau la question toujours ouverte du style et de la date des trois grandes compositions décoratives de l'époque des Précurseurs, les sculptures d'Égine, d'Olympie et de Sélinonte. Cette question du style, si délicate à résoudre quand il s'agit des monuments de la statuaire, épars dans nos Musées et comme déracinés de leur sol natal, souvent altérés par les copistes hellénistiques ou romains, ne l'est pas moins quand elle se pose à propos des sculptures décoratives, œuvres originales pourtant et trouvées en place. La connaissance directe que nous avons de la technique et de l'origine de ces monuments, au lieu de simplifier le problème, paraît l'avoir plutôt compliqué. En étudiant à part ces compositions, sans tenir compte des liens qui les rattachent à l'ensemble de la plastique contemporaine, on est arrivé à les isoler et à les considérer comme des créations spéciales où l'on reconnaît le style d'écoles de sculpture distinctes. Les frontons d'Égine sont devenus les représentants d'un art éginétique. Dans les sculptures du temple de Zeus à

Olympie, on retrouve tous les caractères de l'art péloponnésien et surtout argien, à moins que l'on ne préfère y voir le style d'écoles mystérieuses qui auraient fleuri dans les îles de l'Archipel ou dans la Grèce du Nord ou encore en Sicile. Quant aux métopes du temple E à Sélinonte, on les a tout d'abord attribuées à une école d'art sicilienne; plus tard, lorsqu'on a cru observer certaines analogies entre le style de ces sculptures et celui des marbres d'Olympie, on les a rattachées aux écoles doriennes du Péloponnèse. Une hypothèse remplace l'autre, à mesure que s'étend notre connaissance de la plastique grecque. Si maintenant l'on étudie, comme elle doit l'être, la sculpture décorative dans ses rapports avec la statuaire proprement dite, on pourra déterminer plus facilement les influences qu'ont subies les auteurs de ces grandes compositions.

C'est aux artistes ioniens du VIe siècle que revient le mérite d'avoir établi définitivement les principes de l'ornementation plastique des temples grecs. Le fronton du vieux temple d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes, la frise du trésor des Cnidiens à Delphes, les métopes du temple d'Assos, montrent qu'à la fin du VIe siècle, le temple était pourvu des éléments essentiels qui en constituaient la décoration. Les sculpteurs du Ve siècle ont reçu cette tradition et l'ont développée. Dans cette lente élaboration qui devait aboutir, en 447, à l'œuvre de Phidias, quel a été le rôle des Précurseurs, quelles transformations ces artistes, qui se sont montrés, dans la statuaire, de si hardis novateurs, ont-ils fait subir à la conception de leurs maîtres ioniens? c'est ce qu'on peut étudier dans quatre groupes de monuments, d'importance et de valeur inégales: les métopes du trésor des Athéniens à Delphes, les frontons

d'Égine, les frontons et les métopes du temple de Zeus à Olympie, les métopes du temple E à Sélinonte.

LE TRÉSOR DES ATHÉNIENS A DELPHES.

Un travail où l'on se propose surtout de montrer l'influence prépondérante exercée par les artistes attiques sur la sculpture grecque au lendemain des guerres médiques, devrait s'ouvrir par une étude des métopes du trésor des Athéniens, découvert à Delphes en 1893. Malheureusement, il est impossible encore de tirer parti, pour l'histoire de l'art, de cet ensemble de sculptures. En attendant qu'elles soient publiées [1], on ne peut que signaler ici l'importance qu'elles auraient dans notre exposition.

D'un texte précis de Pausanias [2], confirmé par l'inscription dédicatoire du monument, il ressort que le trésor des Athéniens à Delphes a été construit avec l'argent prélevé sur le butin de Marathon, c'est-à-dire immédiatement après 490. Les métopes qui décoraient cet édicule datent donc de 485 environ, de l'époque décisive où l'art des Précurseurs commence à se dégager de la tradition ionienne. Avec l'Aurige de Delphes et les Tyrannicides, voilà un troisième groupe de monuments datés avec certitude, qui serviront de point de départ à l'étude de la sculpture décorative entre les guerres

1. Un compte rendu sommaire de la découverte a paru dans le BCH, 1894, p. 170, 171. — Une des métopes a été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1895.

2. X, II, 5. — L'inscription date d'une époque postérieure à la construction du monument. Elle a été gravée, — ou peut-être même regravée, — après coup. Mais il ne paraît pas qu'il y ait aucune raison de penser que la construction du trésor soit antérieure à la bataille de Marathon.

médiques et le gouvernement de Périclès. Les métopes du trésor des Athéniens sont certainement antérieures aux frontons d'Égine. L'auteur subit encore profondément l'influence des maîtres ioniens, mais déjà l'on voit poindre chez lui des tendances nouvelles qui vont se manifester plus clairement dans les sculptures d'Égine.

LES FRONTONS D'ÉGINE [1].

Je n'ai point l'intention de reprendre ici, dans leur ensemble, tous les problèmes qu'a soulevés l'étude des frontons d'Égine, où, comme on dit en abrégé, des Éginètes. Je laisserai de côté notamment la question de la composition des frontons et celle de l'interprétation des figures. Non pas que, sur la première, le dernier mot ait été dit [2]. On espère encore, après les dessins insuffisants de Prachov [3] et de K. Lange [4], une publication intégrale des sculptures dégagées de leurs restaurations [5], avec tous les fragments. Tout débat relatif à la composition des frontons ne sera repris utilement qu'après que des fouilles, exécutées sur l'emplacement du temple d'Égine, nous auront rendu toutes, ou seulement une partie des figures qui

1. Ce chapitre était écrit lorsqu'a paru récemment l'étude que M. Furtwängler a consacrée aux frontons d'Égine dans la nouvelle *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I*. Au moment où je corrige les épreuves de ce travail, j'apprends que des fouilles sont entreprises sur l'emplacement du temple d'Égine, et je regrette de ne pouvoir attendre les résultats de ces recherches.

2. M. Furtwängler est même d'avis que jamais on ne connaîtra exactement la disposition des frontons.

3. *Annali*, 1873, p. 140 et suiv.

4. *Berichte Sächs. Gesells.*, 1878.

5. On ne saurait trop déplorer l'indiscrète intervention de Thorwaldsen dans une restauration dont il était si fier. Le sculpteur danois est en grande partie responsable de l'embarras où se trouvent aujourd'hui les archéologues pour interpréter les frontons d'Égine. Que n'a-t-il manifesté l'admiration qu'il témoignait pour eux en n'y touchant point!

manquent. En attendant, on peut considérer comme un fait acquis l'identité absolue des deux frontons, au point de vue du nombre et de la disposition des personnages. Quant au chiffre de douze figures par fronton, proposé d'abord par Prachov et accepté ensuite par Brunn [1], M. Furtwängler [2] est d'avis qu'il est insuffisant, sans qu'il puisse en fixer le nombre avec certitude. Il estime en effet que les statues des frontons n'étaient pas disposées parallèlement au mur, mais qu'elles étaient placées obliquement et sur des plans différents. Avec Prachov et Brunn, je restitue dans chaque fronton les deux guerriers qui se baissent à droite et à gauche d'Athéna pour ramasser le cadavre du guerrier tombé. Quant à la place des archers, on admettait généralement avec Brunn qu'ils occupaient la deuxième à partir des angles; M. Furtwängler vient de leur assigner la troisième, justifiant ainsi la disposition acceptée par Thorwaldsen au Musée de Munich.

La question de l'identification des personnages a moins d'importance. Dans les deux frontons, on voit représentée une scène de combat entre Grecs et Troyens autour d'un guerrier tombé. Quel nom convient-il d'attribuer à chacune de ces figures? L'hésitation est permise, d'autant que l'artiste s'est, en somme, assez peu préoccupé lui-même de donner à chaque personnage des traits individuels. Néanmoins, l'interprétation du fronton oriental fondée par Brunn sur l'identification d'Héraclès archer présente les plus grandes vraisemblances. M. Furtwängler qui l'avait d'abord contestée [3], s'y est dernièrement

1. *Beschreibung*, p. 75.
2. *Beschreibung*, p. 153.
3. Sous prétexte que dans l'art de cette époque, Héraclès est toujours vêtu de la peau de lion (Roscher, *Lexikon*, s. v. Herakles, p. 2153), M. Körte (*Jahrbuch*, 1892, p. 68), a signalé sur un vase à figures rouges de style sévère, au Musée de Bonn, un Héraclès coiffé simplement, comme à Égine, d'un casque en forme de tête de lion.

rallié, et il admet aujourd'hui que le sujet du fronton oriental est un épisode de l'expédition de Télamon et d'Héraclès contre Troie. Quant au fronton occidental, il faut y reconnaître la scène bien connue du combat homérique autour du corps de Patrocle.

Sur ces différents points, on peut se contenter provisoirement des solutions qui viennent d'être indiquées. Au contraire, les éléments de comparaison que nous fournissent les monuments de la statuaire contemporaine, nous permettent de traiter avec plus de précision qu'on n'a fait jusqu'ici, la question du style et de la date des frontons d'Égine[1].

C'est Brunn qui, le premier, dans un travail magistral[2], a établi les bases d'une étude sur le style des Éginètes. Il y démontre, de manière décisive, que les deux frontons sont l'œuvre de deux artistes distincts, qui ont chacun une conception différente des draperies et du nu, des formes du corps et de la tête, du mouvement et de l'expression[3]. Nous voudrions, ici, chercher dans les monuments contemporains des Éginètes la confirmation de l'hypothèse du grand historien et en tirer toutes les conséquences que l'on ne pouvait qu'entrevoir avant les fouilles de ces vingt dernières années.

Entre les figures du fronton occidental et les types de la statuaire ionienne, les analogies sont frappantes. Athéna, qui

1. J'excepte bien entendu la récente interprétation de M. Furtwängler. Je ne change rien à la mienne ; je crois du reste être à peu près d'accord avec M. Furtwängler sur les points essentiels, et arriver par des voies différentes à des conclusions analogues.

2. *Münch. Sitzungsb.*, 1868, II, p. 268.

3. Les différences entre les deux frontons avaient, dit M. Furtwängler (*Beschreibung*, p. 164) déjà été signalées par Hirt et Cockerell. Mais Brunn est le premier à en avoir tiré des conclusions relatives à l'histoire de l'art. Après lui, M. Kalkmann (53e WPB, p. 25 et 27) a essayé d'exprimer en formules mathématiques ces différences. Mais ici encore, les chiffres ont moins d'éloquence que la délicate analyse de Brunn.

occupe le centre de la composition, est vêtue d'un long péplos[1] : sur la poitrine et sous le bras droit, l'étoffe retombe en larges plis très plats qui forment une arabesque régulièrement dentelée. Le vêtement colle aux jambes, et pourtant il dissimule complètement les formes du corps. Plus largement traitée, avec une préoccupation moins grande du détail, comme il convient à des sculptures décoratives, l'Athéna d'Égine ne diffère pas sensiblement des statues féminines du type ionien trouvées sur l'Acropole. Mêmes draperies compliquées aux arrangements symétriques, même gaucherie du geste et de l'attitude. La position des jambes, figurées de profil, est tout à fait invraisemblable et le mouvement des bras bien maladroit. La tête n'est pas moins significative. Le visage plein, le nez fort, le menton épais, la bouche aux coins légèrement relevés, les yeux bridés qui sourient, les cheveux disposés sur le front en larges bandeaux qui ondulent, tous ces traits composent un type dont on trouve de nombreux exemples parmi les statues de l'Acropole. J'en signalerai surtout deux. Dans l'une[2], au sompteux vêtement, le caractère ionien de la figure est fortement accusé ; dans l'autre[3], l'obliquité des yeux et de la bouche est fort atténuée. De l'une à l'autre, la tête de l'Athéna d'Égine établit en quelque sorte la transition, mais elle reste plus voisine encore du type ionien le plus pur.

L'étude des figures viriles conduirait aux mêmes conclusions. Les connaissances anatomiques sont encore, chez l'auteur du fronton occidental, bien superficielles. Il interprète mal les

1. A l'Athéna du fronton occidental il faut joindre encore deux statues féminines drapées qui servaient d'acrotères et que l'on a baptisées d'abord du nom de Damia et d'Auxésia qui leur est resté. Ces deux figures reproduisent un motif bien connu dans la statuaire ionienne ; d'une main, la femme relève le long péplos dont elle est vêtue, de l'autre, elle tient une fleur de grenadier.

2. Collignon, SG, I, pl. I.

3. Id , id., pl. VI, 1.

muscles de l'abdomen, et il se contente pour les muscles du thorax d'un dessin sommaire qui sent encore la convention. Mais, ce qui choque le plus, ce sont les défauts de proportions dans les corps. Les hanches sont trop minces; les jambes trop longues et les bras trop courts. De là, des corps grêles et étriqués, mal équilibrés, auxquels la raideur des attitudes et la gaucherie du mouvement enlèvent toute apparence de vie. Les hoplites debout ne semblent pas très solides sur leurs jambes et lèvent les bras avec des gestes anguleux de mannequins. Derrière eux, viennent les guerriers courant. Pour figurer le mouvement de course, l'artiste ne connaît encore que la convention de l'ancienne sculpture ionienne : comme dans la Nikè de Délos, la jambe qui se porte en avant est fléchie au genou et relevée très haut, pendant que l'autre, allongée, rase la terre. Enfin, les blessés qui occupent les angles n'ont-ils pas l'air d'être des convives mollement étendus devant une table de banquet, plutôt que des guerriers frappés à mort et prêts à rendre l'âme ?

Les éléments de comparaison avec les types virils de la sculpture ionienne ne sont malheureusement pas très nombreux. Les statues d'hommes ont presque toutes disparu. C'est là que les Tyrannicides d'Anténor, si nous les avions conservés, nous eussent fourni de précieux renseignements. Pourtant, on peut rapprocher des figures du fronton occidental quelques figures debout traitées dans le style des écoles ioniennes de la fin du VI[e] siècle. Dans une statue du Ptoïon[1], on retrouve la musculature floue et sans caractère, l'attitude raide et le geste gauche des guerriers debout du fronton occidental. D'un style un peu plus avancé, l'Apollon Strangford présente encore un

1. Collignon, SG, I, fig. 157.

caractère très archaïque, notamment dans le dessin des muscles de l'abdomen. En le rattachant à l'école d'Égine, Brunn[1] constatait entre cette statue et certaines sculptures d'Égine des analogies fort justes qu'il faudrait pourtant se garder d'étendre aux figures du fronton oriental.

Mais c'est surtout dans le dessin des têtes d'hommes que le caractère ionien du fronton occidental nous paraît clairement marqué. Le type de ces têtes est bien connu et l'on peut se dispenser de décrire à nouveau ces visages aux formes pleines, les yeux relevés à la chinoise, la bouche souriante, le menton proéminent, les oreilles plates et sans modelé, les cheveux disposés en petites boucles régulières autour du front, toutes ces particularités qui constituaient ce que l'on a considéré longtemps comme un type particulier à l'art d'Égine. Depuis que s'est étendue notre connaissance de l'art archaïque, nous savons aujourd'hui que ces traits sont communs à toutes les têtes viriles de style ionien, la tête de la statue du Ptoïon, signalée plus haut, la tête en bronze de Cythère[2], la tête dessinée sur la stèle d'Abdère[3], etc.

Ainsi, l'auteur du fronton occidental subit manifestement l'influence de l'art ionien. Dans une composition identique, dont il n'était pas en état ni peut-être en droit de modifier l'ordonnance, l'auteur du fronton oriental trouvera le moyen d'affirmer nettement sa personnalité en face de celle de son collaborateur. Dans chacune des figures de ce fronton, on reconnaît la marque d'un art différent et d'une tradition nouvelle.

De l'Athéna qui occupait le centre de la composition, il n'est resté, avec la tête, que de menus débris. Mais, s'il faut

1. *Münch. Sitzungsb.*, 1872, p. 529.
2. Collignon, SG, I, fig. 116.
3. BCH, 1880, pl. VIII.

s'en rapporter aux observations de M. K. Lange [1], le type de la déesse, comparé à celui de l'Athéna du fronton occidental, subit d'abord une importante modification. Au lieu du long péplos ionien, Athéna est vêtue du chitôn dorien à plis droits, dont nous avons vu la mode s'introduire en Grèce dans le premier quart du ve siècle. Il n'est malheureusement pas facile, à l'aide des fragments qui nous restent, d'apprécier le style des draperies. Elles devaient être traitées avec beaucoup plus de souplesse et de liberté que celles de l'Athéna de l'autre fronton, si l'on en juge d'après une autre figure drapée du fronton oriental, celle de l'Héraclès archer. Comparez, de ce point de vue, l'Héraclès au Pâris qui occupe, dans le fronton occidental, une place analogue. Ici, le vêtement collant enveloppe, comme une gaine, le corps dont il dissimule complètement les formes. Au contraire, la courte tunique d'Héraclès flotte légèrement, et l'étoffe transparente laisse entrevoir le modelé ferme des chairs. Jamais, avec toute leur habileté technique, les artistes ioniens n'avaient réussi à produire d'aussi savants effets.

Le progrès n'est pas moins sensible dans l'interprétation du nu. Ici, plus d'hésitation dans les formes, mais une sûreté de main que n'arrête plus aucune difficulté. Pour la première fois, les surfaces compliquées de l'abdomen sont correctement indiquées. A cette précision du dessin correspond la justesse parfaite des mouvements qui font valoir la musculature puissante et souple de ces corps robustes. Au lieu des guerriers debout, aux gestes raides, à l'attitude trébuchante, du fronton occidental, voici un vigoureux hoplite, au corps bien proportionné, qui s'avance d'un pas ferme vers le lieu du combat. S'agit-il

1. *Berichte Sächs. Gesell.*, 1878, pl. I, fig. 2 et 3.

de figurer le personnage agenouillé? Regardez Héraclès, solidement campé le genou en terre, le bras développé à fond, tous les muscles tendus avec un frémissement des veines qui courent à fleur de peau. Le Pâris du fronton occidental, avec ses chairs arrondies et sans accent, le geste alangui du bras, ne serait point un adversaire digne de lui. Entre les personnages couchés qui occupent les angles des deux frontons, l'opposition parait plus saisissante encore. Ici, un éphèbe au corps étriqué s'allonge dans une attitude nonchalante, les jambes croisées. Là, un puissant hoplite s'affaisse frappé à mort : dans un suprême effort, il cherche à se redresser, mais en vain, car le poids des jambes inertes déjà entraîne le torse en arrière. L'effet de ces deux mouvements qui se contrarient, est rendu avec une incomparable maîtrise : la statuaire grecque avant Phidias ne compte pas de morceau plus achevé.

Un artiste aussi personnel que l'auteur du fronton oriental devait nécessairement modifier, en même temps que les formes du corps, le type des têtes. D'un manière générale, il en simplifie le modelé, en supprimant le détail inutile. Plus de ces chevelures aux boucles compliquées, comme dans les têtes du fronton occidental : la peinture remplacera le travail patient du burin. C'est ainsi que le front d'Athéna reste complètement dégarni de cheveux. Les éphèbes, dans l'autre fronton, gardent encore les longues chevelures frisées à la mode ionienne. Ici, Héraclès porte les cheveux courts ; le guerrier qui se baisse pour ramasser le cadavre de Patrocle, est coiffé en crobyle, comme le Boudeur de l'Acropole. Enfin, au lieu de la barbe maigre et sans caractère du prétendu Énée du fronton occidental, la barbe des hoplites du fronton opposé s'épanouit, pleine et puissante, comme celle du Poseidon de Créusis.

Tous ces changements modifient profondément le caractère

des têtes. Comparez, par exemple, les têtes des deux Athénas, dans les deux frontons. Les formes anguleuses de la première s'arrondissent; le visage s'allonge en un gracieux ovale; la saillie un peu brutale des pommettes, du nez et du menton s'atténue: les yeux ne sont plus relevés à la chinoise, mais restent droits comme les lèvres dont ils suivent le mouvement. Et voilà qu'a disparu le sourire, le fameux sourire éginétique, pour faire place à cette expression apaisée, discrètement mélancolique, commune à quelques figures féminines de ce temps-là, à la Boudeuse de l'Acropole ou à la Pénélope. Les oreilles enfin, larges et plates dans la tête de l'Athéna du fronton occidental, sont ici plus fines et bordées d'un ourlet délicat. Ainsi, ce qui constituait le caractère ionien du visage s'est peu à peu évanoui.

La comparaison des têtes viriles, celle de l'Héraclès et celle du Pâris par exemple, donnerait lieu à des observations de même ordre.

On le voit, l'auteur du fronton oriental se distingue nettement de celui du fronton occidental. Ils représentent l'un et l'autre deux tendances différentes. Brunn[1] avait défendu avec force l'idée que « le fronton occidental était l'œuvre d'un artiste plus âgé, vieilli dans une certaine conception du style, tandis que le fronton oriental avait été exécuté par un artiste plus jeune représentant d'une génération nouvelle et plus avancée. » Cette idée si juste, on peut l'exprimer avec plus de précision encore, en disant que l'auteur du fronton occidental est un pur représentant de la tradition ionienne, et que l'autre fait partie de ce groupe d'artistes qui, au temps des guerres médiques, engagent la sculpture grecque dans une voie nouvelle et se

1. *Beschreibung*, p. 82.

retrempent dans l'étude de la nature. En un mot, le premier ionise, le second atticise.



Fig. 75. — Tête d'Athéna du fronton occidental.

Des savants comme M. Lange[1] et Overbeck[2] se fondent sur la différence de style des deux frontons pour soutenir qu'ils n'ont pas pu être exécutés à la même époque, et placent entre

1. *L. l.*, p. 81.
2. *Griech. Plastik*[4], p. 174.

eux l'intervalle d'une génération. L'hypothèse paraît bien peu vraisemblable. Le fronton le plus ancien orne la façade postérieure du temple. Comment supposer que l'on ait commencé justement par celui-là et que l'on ait laissé vide pendant vingt ou vingt-cinq ans le fronton qui se dressait au-dessus de



Fig. 76. — Tête d'Athéna du fronton oriental.

l'entrée[1]? Il est beaucoup plus simple d'admettre que les deux frontons ont été exécutés en même temps par deux artistes différents, un jeune et un vieux, comme le suppose Brunn. A l'un, au sculpteur démodé, on confie le fronton postérieur,

1. M. Lange fait observer, il est vrai, à l'appui de son opinion, que le fronton postérieur apparaissait le premier, quand on venait d'Égine au temple. Mais l'argument ne me paraît pas concluant. On pourrait aussi bien remarquer que le temple était surtout destiné à être vu de la mer et que l'on découvre de très loin la façade antérieure, quand on vient en barque du Pirée.

le moins en vue; à l'autre, on réserve le fronton principal, suivant une sorte de hiérarchie qui n'est pas rare dans l'art grec, et dont M. Pottier[1] a signalé des exemples caractéristiques dans la peinture de vases. C'est ainsi qu'à la partie inférieure des cratères corinthiens, le peintre relègue les motifs qui commencent à passer de mode, pour mettre en belle place et bien en vue les compositions nouvelles, tableaux de mythologie ou d'histoire.

Aucun texte historique ne nous renseigne sur l'époque de la construction du temple d'Égine[2], et rien ne nous autorise à la faire coïncider avec tel ou tel événement de l'histoire de l'île. Le style des sculptures peut seul nous fournir des indications à ce sujet. Mais, si les deux frontons sont contemporains, c'est le fronton oriental, du style le plus récent, qui doit servir à fixer la date. L'erreur de ceux qui, comme M. Lange[3] ou M. Kalkmann[4], attribuent les frontons d'Égine à la fin du VIe siècle, vient de ce qu'ils tiennent bien plus compte du caractère archaïque du fronton occidental que du style plus avancé de l'autre. Entre les figures du fronton occidental et la sculpture de la fin du VIe siècle, les analogies, on l'a vu, ne manquent point. Mais, parmi les figures du fronton oriental, il n'en est pas une seule qui ait pu être exécutée avant les guerres médiques; et même les plus récentes des sculptures de l'Acropole exhumées du Perserschutt, sont d'un style moins avancé que l'Héraclès archer ou que le guerrier couché. On peut donc, avec Brunn et M. Collignon, dépasser hardiment la limite de 480, et dater les frontons d'Égine des

1. *Catalogue des vases antiques*, p. 250 et p. 428.
2. Cf. à ce sujet Brunn, *Münch. Sitzungsb.*, *l. l.*
3. AM, VII, p. 206.
4. *Jahrbuch*, 1892, p. 127.

années qui suivirent immédiatement les guerres médiques.

On voit par là, comment, en sculpture, les vieilles traditions se conservent longtemps. A l'époque de Critios et Nésiotès, de Pythagoras et de Calamis, il reste encore des artistes qui continuent à travailler dans le goût ionien. C'est qu'une forme d'art ne disparaît pas subitement ; elle ne cède la place à de nouvelles qu'après une longue résistance. C'est là un fait intéressant dont la critique doit tenir compte, quand il s'agit de fixer la date d'un monument. Si, des deux frontons d'Égine, seul le fronton occidental nous avait été conservé, qui songerait, en effet, à dater des années 480-475, des sculptures traitées dans le style ionien de la fin du VIe siècle?

Je n'attache pas grande importance à la question de savoir quels artistes peuvent revendiquer la paternité des deux frontons. Est-ce à Callon qu'il convient d'attribuer le fronton occidental et à Onatas le fronton oriental, ou n'est-ce pas plutôt le style d'Onatas qu'on retrouve dans le premier et celui de son fils Callitélès dans le second[1]? J'attendrai, pour prendre parti dans la question, de connaître une œuvre authentique de l'un ou de l'autre de ces artistes. Jusque-là, toutes les hypothèses que l'on peut risquer sur ce point ne sont que des jeux d'esprit, puisque nous ne savons rien ou quasi rien de Callon, d'Onatas ou de Callitélès. Tous les trois, il est vrai, sont natifs d'Égine ; mais Égine est bien près d'Athènes, et je ne trouve aucune raison décisive de croire que les auteurs des frontons d'Égine aient dû nécessairement être des Éginètes.

Il est plus intéressant de se demander si les différences

1. Cf. Overbeck, *Griech. Plastik*[4], p. 176. — Collignon, SG, I, p. 302.

qu'on observe entre les deux frontons tiennent à un développement interne d'un art proprement éginétique, ou bien si elles ne représentent pas tout simplement des tendances particulières de deux artistes différents, indépendantes de toute tradition locale.

La croyance à une école éginétique a la même origine que la croyance aux vases dits *étrusques* ou à l'art prétendu *mycénien*. Des frontons trouvés à Égine doivent être de style éginétique, de même que les vases découverts en Étrurie furent longtemps considérés comme étrusques. L'école d'Égine compte encore de nombreux défenseurs qui lui font jouer dans l'histoire de l'art grec un rôle considérable. Pour M. Dümmler[1], les fondeurs éginètes ont enseigné aux Grecs l'art de la fonte qu'ils avaient appris eux-mêmes des Samiens. M. Kalkmann[2] considère l'art attique de la fin du vi^e^ siècle comme tributaire de l'art éginétique et il estime que le génie des peintres, tels qu'Euphronios et ses contemporains, s'est formé au contact des sculpteurs éginètes. M. Collignon apprécie « la conscience irréprochable » et « l'exécution ferme et précise » qui caractérisent les bronziers d'Égine, « en regard du style facile et un peu indolent qui prévaut dans la Grèce orientale ». Enfin, M. Lange[3] croit que la tendance réaliste de l'art attique s'est développée d'abord à Égine et que l'école attique avant Phidias fut une école intermédiaire entre l'école ionienne et l'école éginétique.

J'ai montré plus haut[4] qu'il était impossible de justifier par les textes l'existence d'une école de sculpture éginétique. Au

1. *Bonner Studien*, p. 85.
2. *Jahrbuch*, 1892, p. 127.
3. AM, VII, 205.
4. Cf. Ch. I, p. 28.

contraire, à voir la manière dont s'est développé l'art grec au début du v[e] siècle, les sculpteurs originaires d'Égine, bien loin d'imposer aux artistes du dehors un style qui leur était personnel, ont dû bien plutôt subir l'influence de ces étrangers, des Ioniens d'abord, des Attiques ensuite. Et c'est bien la même impression qui se dégage de l'étude des monuments, si on les examine sans parti pris.

Par malheur, en dehors des frontons eux-mêmes, nous ne possédons qu'un seul monument de sculpture trouvé à Égine[1], une stèle funéraire[2], qui date de la fin du VI[e] siècle. Le travail en est médiocre. L'œuvre pourtant est intéressante. Elle ne présente, en effet, aucun caractère d'un art spécialement éginétique, mais elle est traitée tout simplement dans le style des reliefs ioniens, comme le monument des Harpyies par exemple. Ainsi Égine a subi, au VI[e] siècle, comme le reste de la Grèce, l'influence de l'art ionien, et c'est à cette même tradition que se rattache l'auteur du fronton occidental.

Pour l'auteur du fronton oriental, nous avons essayé de montrer à quelle école s'était formé son talent. M. Furtwängler[3] avait d'abord songé à l'école de sculpture argivo-sicyonienne. En réalité, c'est à Athènes que s'est élaboré cet idéal nouveau de la génération à laquelle appartient cet artiste. En disant de ce sculpteur qu'il atticise, je songe à ces Éginètes comme Onatas, qui collaborait avec Calamis. Après avoir ionisé au VI[e] siècle, les marbriers d'Égine suivaient ainsi

1. Les analogies que l'on croit reconnaître entre les figures des frontons et certaines statues trouvées hors d'Égine, ne prouvent rien en faveur de l'origine ou même du style éginétique de celles-ci. Une figurine en bronze du Musée du Louvre est attribuée par M. Kalkmann (*Jahrbuch*, 1892, p. 127) à la primitive école d'Égine, vers 530. Mais cette figurine paraît bien plutôt être d'origine italique, voire étrusque.

2. AM. 1883, pl. XVII (Furtwängler).

3. AM, 1883, *l. l.*

l'évolution qui transforme l'art grec au temps des guerres médiques.

Du reste, la comparaison des sculptures du fronton oriental avec les peintures attiques à figures rouges de style sévère est, sur ce point, tout à fait significative. Voici d'abord une coupe célèbre de Douris[1] où est figurée la scène du vote des chefs

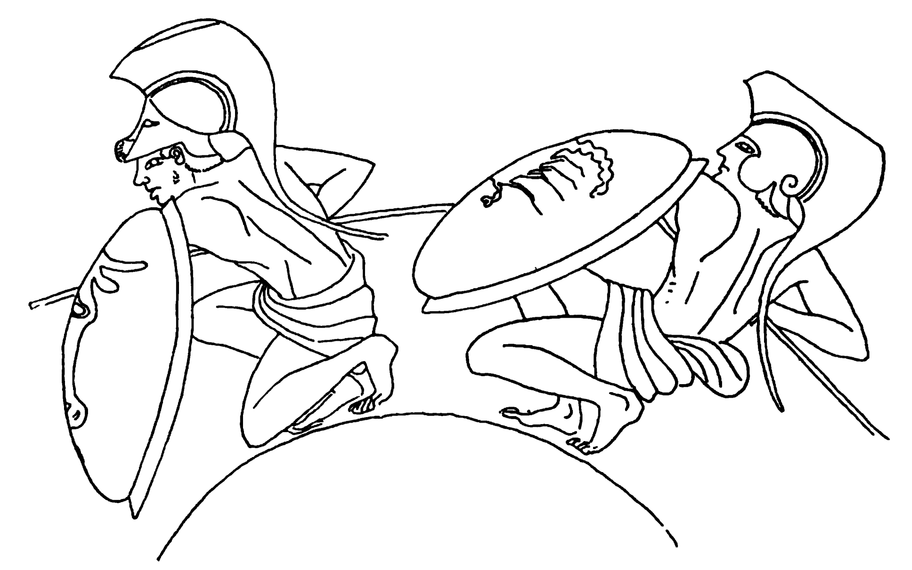


FIG. 77. — GUERRIERS AGENOUILLÉS SUR UNE COUPE ATTIQUE A FIGURES ROUGES.

achéens en faveur d'Ulysse. La composition, symétrique sans raideur, reproduit à peu près celle du fronton d'Égine. Au centre, on voit Athéna debout, appuyée sur sa lance; à droite et à gauche deux personnages se baissent; derrière eux, les chefs achéens, debout, causent entre eux. Sur une autre coupe du même temps[2], le peintre représente des guerriers agenouillés qu'on prendrait pour de vives et rapides pochades

1. *Monumenti*, VIII, pl. XLI.
2. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. X.

des archers d'Égine. Enfin, entre le dessin des peintres attiques et celui de l'auteur du fronton oriental, on aperçoit de singulières analogies. M. Kalkmann[1] fait observer l'étonnante précision avec laquelle le sculpteur rend le modelé du corps humain et il signale notamment, dans le personnage d'angle, l'indication de la ligne médiane qui va du sternum au pénis

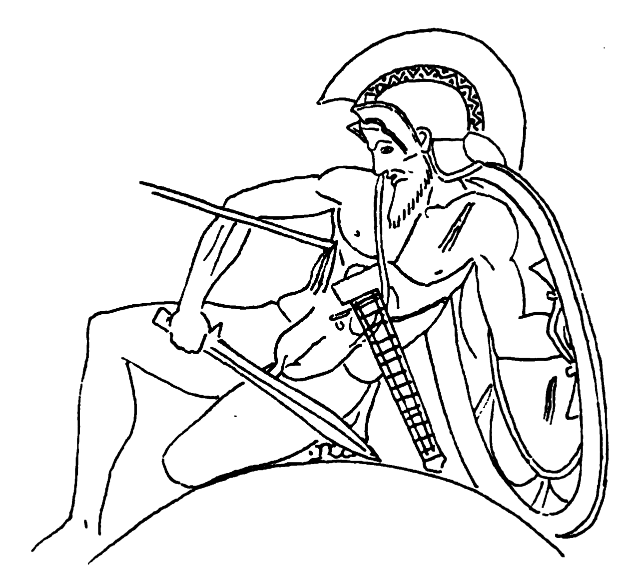


Fig. 78. — Guerrier blessé sur une coupe de Douris.

et qui forme avec les muscles transverses de l'abdomen une espèce de quadrilatère divisé en quatre parties égales. Ce détail de dessin se retrouve dans certaines peintures attiques très soignées, et en particulier dans une figure de guerrier blessé[2], qui semble copiée du personnage d'angle du fronton oriental. Pour M. Kalkmann, il est vrai, ces analogies prou-

1. *Jahrbuch*, 1892, *l. l.*
2. AZ, 1883, pl. 3.

veraient que la peinture attique à figures rouges s'est développée sous l'influence de la statuaire éginétique. Mais ne doit-on pas conclure, au contraire, que c'est à Athènes que s'est formé l'idéal nouveau dont s'inspire l'auteur du fronton oriental?

La personnalité des auteurs des deux frontons d'Égine se dégage maintenant avec beaucoup de netteté. Le premier s'attarde dans la tradition de la sculpture du VIe siècle. Élevé à l'école des maîtres ioniens, il leur doit cette technique raffinée, ce goût du détail poussé jusqu'à la minutie, ce sens de la composition et de la symétrie, cette recherche de la variété, toutes ces qualités éminentes qui formeront une bonne part de l'idéal classique. Le second bénéficie, bien entendu, de tout cet acquis et rien ne montre mieux que les frontons d'Égine ce dont l'art attique est redevable à l'art ionien. Mais l'artiste ne se contente pas de suivre docilement la tradition qui lui est transmise. Il y ajoute un accent personnel. Une interprétation très serrée et très forte de la nature, un effort puissant pour réduire le plus possible la part de la convention dans la représentation des formes et des mouvements, voilà ce qui fait de l'auteur du fronton oriental un véritable créateur. Avec lui, la vérité et la vie pénètrent dans les compositions décoratives, et cette tendance réaliste qui l'inspire va s'épanouir complètement dans les sculptures du temple de Zeus à Olympie.

LES SCULPTURES DU TEMPLE DE ZEUS A OLYMPIE.

Comme pour les frontons d'Égine, nous laisserons de côté, dans cette étude sur les sculptures du temple de Zeus à Olympie, les questions relatives à l'arrangement et à l'inter-

prétation des figures qui ornent les frontons. Le commentaire de M. Treu[1] peut passer pour définitif : c'est un terrain sûr d'où l'on peut partir vers de nouvelles conquêtes. Nous prendrons donc comme point de départ la restauration des deux frontons la plus récente qu'a donnée M. Treu[2]. Nous accepterons aussi son interprétation qui n'attribue aucun caractère symbolique aux personnages des deux frontons. Dans l'un, on voit représentés les préparatifs de la course entre Pélops et Œnomaos, ou plutôt le groupe de personnes qui y sont intéressées, Œnomaos et sa femme, Pélops et sa fiancée, les équipages des deux héros, leurs domestiques, quelques spectateurs, enfin dominant toute la composition, la puissante figure de Zeus. Dans l'autre fronton est figurée une scène empruntée à la légende thessalienne des Lapithes : Thésée et Peirithoüs, protégés par Apollon, repoussent l'attaque des Centaures qui ont fait irruption dans la salle de banquet où est célébré le festin en l'honneur du mariage de Déidamie et de Peirithoüs.

Plus heureux qu'à Égine, nous pouvons fixer avec certitude la date des frontons d'Olympie. Sur cette question, du reste, il ne peut plus y avoir de discussion. Un texte de Pausanias[3] nous apprend d'abord que « le temple fut construit avec l'argent du butin fait par les Éléens sur les habitants de Pise ». La date de cet événement, fixée par Ulrichs[4] à l'olympiade 77 (468 av. J.-C.), est acceptée maintenant par tout le monde. Enfin, la consécration d'un bouclier d'or placé sur l'acrotère du fronton oriental par les Spartiates après la bataille de Tana-

1. Olympia, Textband III, *Die Bildwerke in Stein und Thon*, 1894-1897.
2. *Die Giebelgruppen des Zeus Tempels zu Olympia* in ihrer Aufstellung und Ergänzung im Albertinum zu Dresden, der 44e Versammlung Deutscher Philologen... gewidmet, 1899.
3. V. 10, 2.
4. *Bemerkungen über Olympischen Tempel.*

gra en l'olympiade 81 (456 av. J.-C.)[1], prouve qu'à cette époque la construction était déjà terminée. Ainsi, le temple fut bâti entre 468 et 456. Ces dates, fournies par les textes, on en trouve la confirmation dans le caractère de l'architecture comparable à celle du Parthénon de Thémistocle[2], — dans le style des sculptures, manifestement antérieures à celles du Parthénon, — enfin dans la modification apportée plus tard[3] à la cella du temple pour y placer le Zeus de Phidias[4].

La construction fut donc très rapide ; elle ne prit guère qu'une dizaine d'années. Par suite, la décoration plastique tout entière, métopes[5] et frontons, fut exécutée à la même époque[6]. Si l'on accepte pour les frontons d'Égine une date voisine de 475, on voit qu'un intervalle de dix à quinze ans seulement les sépare des sculptures d'Olympie.

1. *Pausanias*, V. 10. 4.

2. Cf. a ce sujet, Dörpfeld, dans Olympia, Textband II, *Die Baudenkmäler*, p. 20.

3. M. Furtwängler établit de façon décisive que le Zeus de Phidias est postérieur à 438. (MP, p. 41 et suiv.) — Hypothèse confirmée par les observations de M. Dörpfeld relatives aux matériaux employés pour le remaniement de la cella (*l. l.* p. 20).

4. M. Furtwängler (AZ, 1879, p. 44 et 151, et Olympia, Textband IV, *Die Bronzen*, p. 5) croit trouver encore des indications chronologiques concordant avec les précédentes, dans la place même qu'occupaient certaines bases de statues par rapport au temple. M. Dörpfeld, (*l. l.* p. 21) ne considère pas comme concluantes les observations de M. Furtwängler, bien que les résultats ne soient pas en désaccord avec la chronologie admise.

5. Les métopes, qu'on avait fait glisser dans des rainures ménagées dans la tranche des triglyphes, ont donc été mises en place avant les frontons. Mais l'ensemble de toutes ces sculptures présente en somme une grande unité de style.

6. M. Treu (*l. l.* p. 89 et suiv.) a montré que les deux personnages étendus qui occupent les angles du fronton occidental, ont été refaits complètement (les personnages de gauche) ou en partie (les personnages de droite) à l'époque romaine pour remplacer les originaux qui étaient probablement abîmés. Le marbre employé pour ces restaurations est du Pentélique, au lieu que le marbre des originaux est du Paros. Le style des figures exécutées à l'époque romaine est assez différent de celui des originaux. Bien entendu, il ne faut pas tenir compte de ces copies dans une étude sur le style d'Olympie.

Puisque le temple de Zeus a été construit entre 468 et 456, les deux frontons ne peuvent pas être, comme le dit Pausanias, l'œuvre de Paionios et d'Alcamène. Tous les arguments pour et contre la tradition rapportée par le Périégète ont été copieusement exposés depuis vingt ans. Le débat semble aujourd'hui épuisé, et personne, depuis Curtius[1], n'a plus soutenu l'attribution des frontons à deux artistes qui vécurent à la fin du v[e] siècle. On peut aussi tenir pour définitivement écartée l'hypothèse de M. Lœschcke[2]. Par respect pour la tradition, ce savant avait imaginé un Alcamène l'Ancien, né à Lemnos, qui aurait été le rival de Phidias ; il faisait de Paionios un élève de cet Alcamène. L'accord s'est fait aujourd'hui sur la question de Paionios et d'Alcamène, et l'on ne voit plus dans la tradition rapportée par Pausanias qu'un renseignement inexact que lui ont fourni ses guides d'Olympie[3]. Les sculptures du temple de Zeus sont et resteront une œuvre anonyme.

Si l'on s'est généralement résigné à ignorer les noms des sculpteurs des frontons, on a essayé du moins de définir leur style, de déterminer les influences qu'ils ont subies, et, suivant l'expression consacrée, l'école à laquelle ils appartenaient. Sur ce point, les solutions ne manquent point. Il paraîtrait même impossible d'en apporter une nouvelle, car les sculptures d'Olympie ont été attribuées successivement à toutes les écoles, sans exception, que l'on connaissait ou que l'on croyait connaître en Grèce. Les hypothèses qu'on a proposées se contredisent l'une l'autre. Elles n'ont pourtant

1. Olympia, Textband I, *Geschichte von Olympia*, p. 43.

2. *Die östliche Giebelgruppe aus Zeus Tempel*, programme de Dorpat, 1885 ; et *Die Westlich Giebelgruppe aus Zeus Tempel*, programme de Dorpat, 1887. — Cette hypothèse est acceptée et confirmée par J. Six, dans JHS, X, p. 98.

3. Cf. à ce sujet G. Hirschfeld, dans *Götting. Gel. Anzeiger*, 1885, p. 781.

pas été inutiles; elles reposent toutes sur des comparaisons avec d'autres monuments du même temps. Et si l'on a pu, pour de bonnes raisons, démontrer tour à tour l'origine attique, ou argienne, ou sicyonienne, ou corinthienne des sculptures d'Olympie, n'est-ce pas la preuve, qu'après tout, entre les écoles d'Argos, de Corinthe, de Sicyone ou d'Athènes, les différences ne paraissent pas nettement tranchées? C'est là une idée que suggère l'étude de l'énorme « littérature » consacrée aux marbres d'Olympie. Aussi, convient-il de signaler les principales solutions données à la question « du style d'Olympie ».

Tous ceux qui acceptaient sans réserve — et au début ce fut presque tout le monde — la tradition de Pausanias relative à Paionios et à Alcamène, reconnaissaient naturellement dans les sculptures d'Olympie les caractères du style attique. Curtius[1] admet que Paionios et Alcamène se sont contentés d'établir les maquettes des deux frontons, laissant à des praticiens le soin de l'exécution: de là, l'inégalité du style de ces compositions. Mais il observe[2] entre les frontons et certaines peintures de vases attiques à figures rouges des ressemblances qui lui paraissent confirmer l'attribution aux deux sculpteurs attiques qu'étaient Paionios et Alcamène[3].

Traditionaliste, malgré son hypothèse d'un Alcamène l'Ancien, M. Lœschcke[4] rattache, comme Curtius, les sculptures d'Olympie à l'école attique. Il observe même certaines ana-

1. *Olympia*, I, *l. l.* p. 43.
2. AZ, 1884, p. 347.
3. M. Six, qui est lui aussi partisan de la tradition de Pausanias interprétée par M. Lœschcke, justifie son hypothèse à l'aide de comparaisons entre les sculptures d'Olympie et les peintures de vases attiques à figures rouges (JHS, X, p. 98 et suiv.).
4. *Münch. Sitzungsb.*, 1876, p. 316 et suiv. — Cf. aussi AM, 1883, p. 32.

logies entre le fronton oriental et les frontons du Parthénon; et il en conclut que Phidias était l'auteur de l'ébauche du premier. Paionios n'aurait été que le praticien chargé de l'exécution.

D'autres savants ne pouvaient manquer d'être frappés, au rebours de M. Lœschcke, des différences qui séparent l'art du Parthénon de l'art d'Olympie, surtout ceux qui admettaient la tradition de Pausanias et qui dataient les sculptures d'Olympie de la deuxième moitié du ve siècle, c'est-à-dire de la même époque que le Parthénon. Et si les marbres de Phidias sont les représentants par excellence du style attique vers 440, il était difficile d'attribuer à la même école les sculptures d'Olympie. Il fallait alors chercher en dehors d'Athènes. Un des premiers, Brunn signala les différences qu'il voyait entre l'art du Parthénon et l'art d'Olympie; il montra aussi le contraste entre le style un peu lâché des sculptures du temple de Zeus et ce qu'il appelait « la perfection académique de l'art du Péloponnèse », c'est-à-dire l'art de Polyclète. Au contraire, il notait certaines ressemblances entre le style des sculptures d'Olympie et celui des stèles funéraires découvertes dans la Grèce du Nord [1]. Il se souvint que Paionios était originaire de Mendé en Thrace et Polygnote de Thasos; il imagina alors que dans la Grèce du Nord fleurissait une école d'art local : il lui attribua les sculptures d'Olympie. Personne ne croit plus aujourd'hui, nous l'avons dit plus haut, à l'existence de cette école. L'analogie que Brunn observait entre les sculptures d'Olympie et les reliefs de la Grèce du Nord est cependant réelle. Mais l'explication qu'il en donne n'est pas juste. Après avoir très finement reconnu l'influence de l'Asie

1. Cf. plus haut, ch. IX, p. 191.

Mineure, — nous dirions maintenant de l'art ionien, — sur les plus anciennes sculptures de la Grèce du Nord, il aurait dû supposer que les plus récentes n'étaient elles aussi qu'un reflet d'autres modèles étrangers, les mêmes dont s'inspiraient les artistes d'Olympie.

Les historiens qui rejetaient la tradition relative à Paionios et à Alcamène, avaient toute liberté pour chercher hors d'Athènes l'école à laquelle il convient d'attribuer les sculptures d'Olympie. De ce nombre est M. Winter qui s'est attaché à établir mathématiquement le caractère non attique de ces compositions[1]. Pour lui, les proportions des têtes d'Olympie diffèrent essentiellement des proportions des têtes attiques. Dans celles-ci, la distance mesurée de l'angle interne de l'œil à la pointe du menton équivaut exactement à la distance mesurée de la racine des cheveux à l'aile du nez. Au contraire, dans les têtes olympiques, ces deux mesures ne sont pas équivalentes: la première est égale à la seconde augmentée de la distance entre l'aile du nez et la lèvre supérieure. De là, dans certaines têtes, la longueur caractéristique du menton. Malheureusement, ce système de proportions ne paraît pas avoir été adopté pour toutes les têtes olympiques. M. Winter convient lui-même que les têtes de femmes sont exécutées d'après le canon qu'il appelle attique. M. Furtwängler a fait observer de son côté[2] que ce prétendu canon attique s'applique justement au Doryphore de Polyclète.

Les résultats fournis par le calcul ne paraissent guère concluants. Aussi, c'est par la comparaison avec d'autres monuments qu'on a essayé généralement de déterminer le style des sculptures d'Olympie.

1. *Bonner Studien*, p. 149.
2. 50e WPB, p. 144.

En raison des analogies qu'elles présentent avec certaines sculptures « péloponnésiennes », telles que la Hestia Giustiniani, les Danseuses d'Herculanum, le Boudeur de l'Acropole, le Spinario, M. Collignon[1] rattacherait « volontiers à l'école d'Argos, les maîtres dont l'œuvre inégale contient encore, avec des beautés de premier ordre, des souvenirs de l'archaïsme finissant ». C'est aussi l'opinion de M. K. Lange[2] qui reconnaît même, dans certaines figures des frontons, le style de l'Argien Hagélaïdas. M. Studniczka[3] arrive à peu près aux mêmes conclusions. Pour lui, c'est à l'art argivo-sicyonien que sont empruntées les statues des frontons ; la femme drapée dans le chitôn dorien est une représentation spéciale à la statuaire péloponnésienne ; le nu est traité avec une largeur de style qui est caractéristique de l'école argienne. M. Studniczka ne méconnaît point, il est vrai, les ressemblances de ces figures avec les types de la peinture attique à style sévère ; mais il les explique par l'influence de l'art du Péloponnèse sur le talent de Polygnote.

Argiennes pour M. Collignon, argivo-sicyoniennes pour M. Studniczka, les sculptures d'Olympie sont, pour M. Arndt[4], corinthiennes ou plutôt corintho-sicyoniennes : les statues féminines du fronton oriental sont, de l'avis de ce savant, apparentées de très près aux figurines qui ornaient les miroirs à pied, fabriqués, paraît-il, à Corinthe.

Overbeck[5] de son côté, ne trouve pas que les sculptures d'Olympie correspondent exactement à l'idée qu'il se fait de l'art du Péloponnèse ; les faiblesses et les négligences de

1. SG, I, p. 460.
2. AM, 1882, p. 207.
3. RM, II, p. 53, et AM, 1887, p. 374.
4. *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, texte des planches 31 et 32.
5. *Griech. Plastik* [4], I, p. 330.

style qu'il y remarque, sont, pour lui, un signe de « provincialisme ». D'où l'idée d'attribuer la décoration du temple de Zeus à une école de sculpture locale qui subit l'influence de l'art argivo-sicyonien. Malheureusement, aucun texte ne vient justifier cette séduisante hypothèse. Nulle part, il n'est question d'une école d'art éléenne. Et l'on ne voit pas trop, d'autre part, à quels travaux eussent pu être employés les marbriers éléens, le temple de Zeus une fois terminé.

Parmi les historiens qui n'acceptent aucune des solutions proposées jusqu'ici, signalons encore M. Kékulé [1] qui attribue les sculptures d'Olympie a une école d'art sicilienne, en raison des analogies qu'il croit observer entre elles et les métopes du temple E à Sélinonte.

J'ai gardé, pour finir, l'explication proposée par M. Furtwängler [2], parce qu'elle est la plus récente et qu'elle nous met sur le chemin de la vérité. C'est la tête d'un sarcophage anthropoïde sidonien qui a fourni à M. Furtwängler l'occasion de s'expliquer sur l'origine et le style des sculptures d'Olympie. Cette tête est en marbre de Paros. L'auteur du mémoire en conclut qu'elle est l'œuvre d'un ouvrier parien. Comme, d'autre part, il trouve entre la tête du sarcophage et les têtes d'Olympie, des ressemblances de style et de technique, — le menton large, les oreilles trop grandes et trop éloignées des joues, les paupières épaisses et proéminentes, le nez fort, les lèvres charnues, enfin les cheveux simplement dégrossis au ciseau pour être recouverts ensuite de peinture, — il admet

1. AZ, 1883, p. 241. — M. Wolters (*Gipsabgüsse*, p. 145) paraît surtout frappé, comme M. Kékulé, des analogies entre Olympie et Sélinonte, mais il ne se décide « à nommer ni une école ni un artiste déterminés ». Nous reviendrons sur cette question à propos de Sélinonte.

2. *Zu den Olympischen Skulpturen*, dans les *Arch. Studien Brunn dargebracht*.

que l'auteur du sarcophage et les artistes d'Olympie appartiennent à la même école. Cette école est l'école de Paros. Le toit, les métopes et les frontons du temple de Zeus étaient en marbre parien. M. Furtwängler suppose qu'avec les matériaux on fit venir des marbriers chargés de les travailler : ces ouvriers sont les auteurs des sculptures d'Olympie. M. Carl Robert[1] précise encore davantage en désignant Colotès de Paros, d'ailleurs assez mal connu, comme le maître qui peut revendiquer la paternité des frontons.

Dans l'hypothèse de M. Furtwängler, ce qui paraît surtout contestable, c'est la conclusion relative à l'école de Paros. Rien ne prouve d'abord que le sarcophage anthropoïde de Sidon soit l'œuvre d'un artiste parien, parce que le marbre est de Paros. L'existence d'une école de sculpture parienne semble bien problématique. Cet îlot a dû produire plus d'ouvriers employés aux carrières de marbre que d'artistes proprement dits. Cette réserve faite, les ressemblances signalées par M. Furtwängler entre la tête de Sidon et les têtes d'Olympie ne paraissent pas contestables ; l'idée de reconnaître dans la première et par suite dans les autres l'influence de la tradition ionienne, s'impose également. M. Furtwängler, il est vrai, trouve encore dans les sculptures d'Olympie la trace d'autres influences : certains types, comme les figures de femmes drapées, seraient empruntés à l'art du Péloponnèse, c'est-à-dire à l'école d'Argos. Nous nous sommes expliqués dans un autre chapitre sur cette question ; nous n'avons pas à y revenir, et nous souscrirons à ces conclusions que M. Furtwängler a proposées ailleurs[2] : « Autant qu'on peut comparer des séries aussi différentes, il n'existe point d'ana-

1. 18e WPH, 1895, p. 42.
2. AM, 1880, p. 39 et 40

logies plus frappantes que celles que présentent les sculptures d'Olympie, surtout celles du fronton occidental, avec la peinture attique de vases à figures rouges de style sévère. Les proportions, le dessin du nez et surtout le profil des têtes, aussi bien que le détail extérieur tel que l'arrangement des cheveux, la coiffe des femmes, le réalisme dans l'expression de l'âge des personnages, en partie aussi le vêtement, le type des Centaures, même la technique de la barbe, concordent autrement que par suite d'un hasard. »

Un art qui présente avec des compositions attiques, telles que les peintures de vases à figures rouges, d'aussi étroites analogies, et qui, d'autre part, est apparenté à des œuvres plastiques d'origine ionienne, qu'est-ce autre chose, en somme, que l'art attique lui-même, tel qu'on peut le définir à l'époque des Précurseurs? Et c'est bien à cette conclusion que conduit l'étude de la composition, de la technique et des types dans les sculptures d'Olympie.

Ce n'est pas juger trop sévèrement la décoration plastique du temple de Zeus, que de la considérer comme un travail de second ordre, une œuvre de praticiens sans grande personnalité. Pour le groupement des figures dans les frontons, ils se conforment aux règles établies par les sculpteurs d'Égine. Au milieu, une divinité sépare la composition en deux parties semblables. Le centre du fronton est occupé par un groupe de figures debout, auxquelles succèdent, dans chaque aile, des personnages agenouillés, assis et couchés. Jusqu'ici, on ne trouve rien de personnel. La nouveauté est ailleurs. A Égine, chaque figure forme à elle seule un tout; elle a été conçue et exécutée comme une statue isolée. Les auteurs des frontons d'Olympie ont de la sculpture décorative une idée beaucoup

moins étroite. Préoccupés surtout de l'effet d'ensemble à produire, ils sacrifient le détail et se contentent d'une exécution sommaire. De là, ce caractère en quelque sorte pictural des frontons d'Olympie. Ils sont traités bien plutôt comme un tableau que comme une œuvre de sculpture en ronde bosse. La peinture qui recouvrait les marbres augmentait encore l'illusion. Si les sculpteurs d'Olympie sont en progrès sur ceux d'Égine, ils conservent toutefois leurs procédés de composition qui sont ceux de l'art attico-ionien.

Pour la technique, M. Furtwängler en a montré déjà le même caractère attico-ionien dans son étude sur la tête du sarcophage de Sidon. Dans l'interprétation du nu, les artistes d'Olympie se contentent d'un travail superficiel et sans accent; ils aiment les formes épaisses, les chairs grasses, où l'on retrouve quelque chose de la lourdeur, *plumpheit*, des sculptures ioniennes. De même, ils ont hérité du goût qu'avaient les Ioniens pour les figures drapées [1] et pour les étoffes aux plis compliqués. Une des femmes lapithes, dans le fronton occidental, conserve encore le long costume ionien; en donnant à Stéropé et à Hippodamie le vêtement dorien plus sobre, on dirait que l'artiste fait à regret une concession à la mode nouvelle. D'une manière générale, le dessin des draperies manque de vigueur et de précision; le dessin du nu est mou et souvent faible [2].

1. Les figures drapées sont beaucoup plus nombreuses que les figures nues. On peut dire même que les sculpteurs d'Olympie évitent autant que possible le nu. Le Pélops, qui devait, semble-t-il, rester nu, a été revêtu, après coup, d'une cuirasse. Par contre, le Lapithe agenouillé de l'angle de gauche du fronton occidental avait, primitivement, les jambes couvertes d'une draperie qui a été enlevée plus tard.

2. On peut signaler des fautes de dessin grossières : Fronton oriental : l'épaule gauche d'Hippodamie s'abaisse à contretemps; c'est la droite qui devrait suivre la flexion de la jambe ; — les jambes des chevaux sont placées tout à fait

Sans grande originalité dans la composition et la technique, les artistes d'Olympie ne se mettent pas en grands frais d'imagination quand il s'agit de choisir les motifs plastiques qui serviront à la décoration du temple. L'auteur du fronton oriental témoigne d'une grande pauvreté d'invention: un groupe comme celui d'Onatas à Olympie[1], où l'on voyait représentés les chefs troyens, lui fournissait le centre de sa composition; il y ajoute, à droite et à gauche, un de ces quadriges si nombreux à Olympie ou à Delphes; avec un personnage étendu dans chaque angle, il complète la décoration du fronton. L'auteur du fronton occidental n'est guère plus personnel. M. Kékulé[2] fait observer justement que le groupe central de Thésée et de Peirithoüs semble une réminiscence des Tyrannicides de Critios et Nésiotès. De chaque côté, trois groupes alternés de deux et de trois personnages reproduisent avec quelque monotonie le vieux « symplegma » ionien qui représente un satyre enlevant une nymphe[3].

Si l'on entre maintenant dans le détail, on trouve encore des analogies entre certaines figures qui décorent les frontons et quelques-uns des monuments de la statuaire contemporaine. M. Furtwängler[4] compare très justement le type d'Œnomaos à celui de l'Apollon à l'Omphalos. Du Pélops, on pourrait rapprocher aussi l'athlète casqué de la collection Som-

au hasard ; — la cuisse droite de l'enfant accroupi est sensiblement plus courte que la gauche. — Fronton occidental: le Centaure Eurytion a les épaules asymétriques; le mouvement de sa jambe gauche de devant est incompréhensible ; — le bras du Lapithe mordu par le Centaure est beaucoup trop long; — les corps des Centaures sont absolument disproportionnés.

1. *Pausan.*, V, 25, 8.

2. AM, 1890, p. 12.

3. On le voit figuré sur les plus anciennes monnaies de Thasos et de quelques villes de Thrace, où l'on reconnaît l'influence du style ionien.

4. AM, 1880, p. 39.

zée[1]. La tête du jeune Lapithe mordu au bras par un Centaure rappelle la tête de l'éphèbe de Tarse[2]. Signalons encore les ressemblances entre la tête de l'Alphée[3] et celle d'un des Hermès Ludovisi[4], entre la tête d'un des personnages agenouillés (B) du fronton oriental[5] et une tête virile de la Galleria Geografica au Vatican[6]. Les figures féminines prêteraient à des comparaisons de même ordre. Stéropé et Hippodamie appartiennent à la série des statues drapées dans le chitôn dorien, comme les Danseuses d'Herculanum ou la Hestia Giustiniani. Le type de la femme au cécryphale est adopté pour les jeunes filles lapithes du fronton occidental.

Ainsi, les marbriers d'Olympie puisent au répertoire de la statuaire contemporaine. Par là, ils se rattachent à cette tradition d'art que nous avons vu se former à Athènes au lendemain des guerres médiques. Si l'on hésitait encore à reconnaître le caractère attique de leur œuvre, il suffirait de la rapprocher, pour finir, de quelques peintures de vases attiques à figures rouges de style sévère.

Les ressemblances entre ces deux séries de monuments sont incontestables, et les adversaires les plus résolus de l'atticisme des sculptures d'Olympie n'ont point cherché à les nier. Voici, sur une coupe[7] conservée à Florence, un épisode de la scène qui est représentée dans le fronton occidental :

1. Cf. fig. 12. Même attitude, mêmes proportions, même corps aux muscles puissants, même type de visage ; noter aussi des détails comme la disposition des poils du pubis.

2. Cf. plus haut, p. 131 et fig. 39.

3. Olympia, *Bildwerke*, pl. XVII, n[os] 3 et 4.

4. EV, n[os] 245, 246.

5. Olympia, *Bildwerke*, pl. XVII, n[o] 1.

6. RM, I, pl. IV.

7. JHS, 1[re] série, pl. III. — Le vase des Centaures de Vienne, signalé par Curtius (AZ, 1883, pl. 18) est plus récent que les frontons d'Olympie ; de même, le vase signé de Polygnote (*Coll. Tyskiewicz*, Catalogue de vente, pl. I).

l'enlèvement d'une femme lapithe par un Centaure. Le type du Centaure à la barbe et aux cheveux hirsutes, à l'expression bestiale, celui de la femme coiffée du cécryphale, l'attitude et le geste sont les mêmes qu'à Olympie. Sur un vase de Berlin[1] on voit encore les restes d'un groupe analogue à celui de Thésée et de Peirithoüs. Nous avons déjà trouvé dans la peinture de vases[2] des figures de femmes vêtues du chitôn dorien, comme Stéropé et Hippodamie. Parmi les personnages virils, on pourrait comparer un Héphaistos debout[3] à l'Œnomaos du fronton oriental. Rapprochons enfin des quadriges d'Olympie les chevaux peints par Euphronios et Onésimos[4]: c'est la même race fine aux jambes un peu courtes, à la croupe arrondie, à la crinière coupée ras, aux allures vives et impatientes.

Comme les peintres attiques à figures rouges, comme les Euphronios, les Douris ou les Onésimos, les sculpteurs d'Olympie sont encore des réalistes. Qui n'a remarqué, dans le fronton oriental, le vieillard assis, aux chairs flétries, aux mains ridées, ou bien cet enfant accroupi dont les doigts s'égarent du côté de ses pieds ? Tous ces personnages, hommes ou femmes, héros ou valets, éphèbes ou vieillards, le sculpteur les figure tels qu'il les a vus dans son entourage, dans la rue, sur la place publique, sans aucun effort pour les ennoblir ou les idéaliser. En regardant les frontons d'Olympie, on songe bien moins à deux épisodes mythologiques qu'à ces scènes familières où les peintres de vases excellent à rendre les apprêts d'un départ ou les suites bruyantes d'un festin copieux.

1. AZ, 1883, pl. 17.
2. Cf. plus haut, fig. .
3. *Monumenti*, I, pl. X.
4. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 52-55.

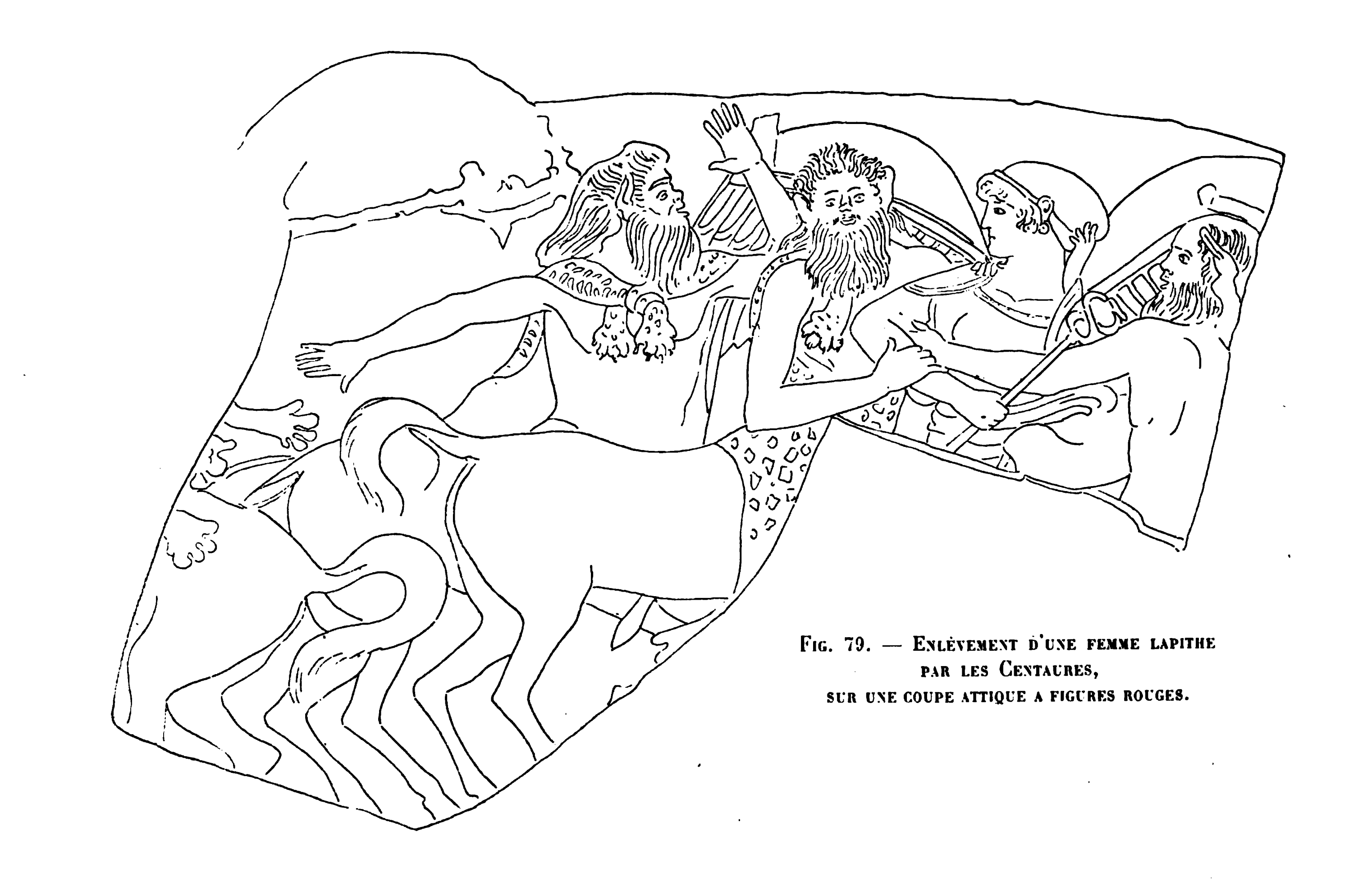


Fig. 79. — Enlèvement d'une femme lapithe par les Centaures, sur une coupe attique à figures rouges.

De toutes ces analogies, que faut-il conclure? Avec M. Studniczka[1], que la peinture de vases attique a subi l'influence de l'art du Péloponnèse, ou avec M. Furtwängler[2] qu'il existait à Athènes des artistes qui travaillaient dans le style d'Olympie ? Ne dira-t-on pas plutôt que peintures et sculptures ont une origine commune et que les unes et les autres sont l'œuvre d'artistes attiques ? C'est dans leur groupe que les prêtres d'Olympie choisirent les sculpteurs qu'ils chargèrent de la décoration du temple de Zeus, comme plus tard ils confièrent à Phidias l'exécution de la grande statue de culte

Ainsi, les sculptures d'Olympie sont la grande composition décorative de la génération qui a précédé l'époque classique. Elle marque la transition entre Égine et le Parthénon. En supposant que Phidias avait conçu l'ébauche du fronton oriental d'Olympie, M. Lœschcke énonçait avec trop de précision une idée juste. L'influence des sculptures d'Olympie sur celles du Parthénon n'est point niable. L'auteur des métopes X et XII du Parthénon[3] reproduira, sans en modifier ni l'arrangement, ni le style, les deux groupes de Centaures enlevant une femme lapithe à droite et à gauche de l'Apollon du fronton occidental. On admet quelquefois qu'un certain nombre de métopes du Parthénon se distinguent des autres par l'archaïsme du style ; rien n'est plus naturel de penser que parmi les collaborateurs de Phidias se trouvaient des artistes qui, dix ans plus tôt avaient travaillé à la décoration du temple de Zeus à Olympie.

1. RM, II, p. 53.
2. AM, 1880, p. 39 à la fin de l'article.
3. Michaëlis, *der Parthenon*, pl. III.

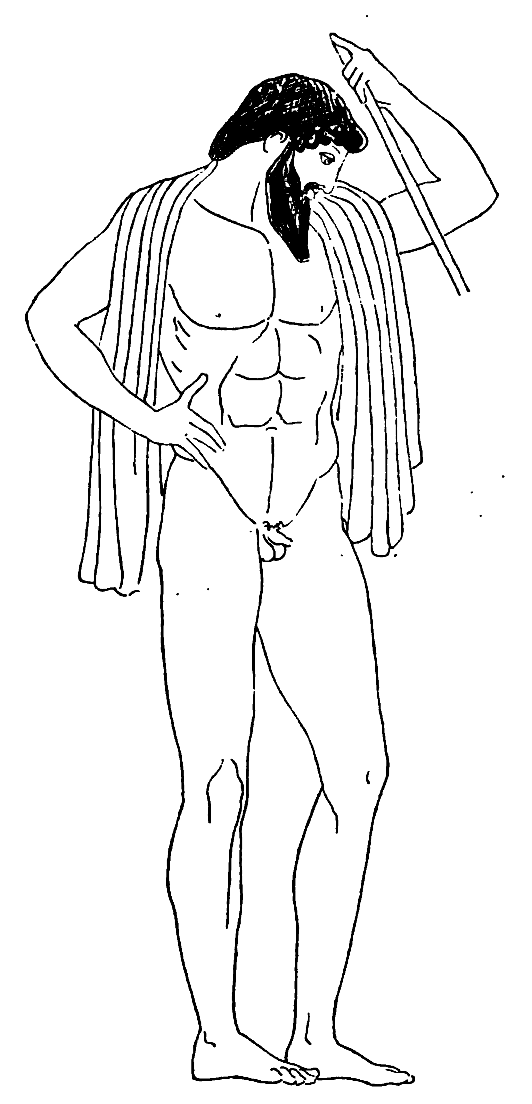


Fig. 80. — Héphaistos sur une hydrie attique à figures rouges.

D'Égine à Olympie, nous avons suivi l'évolution de la sculpture décorative au temps des Précurseurs. Nous avons vu comment, sous l'influence des artistes attiques, s'était modifiée la tradition ionienne et s'élaborait l'idéal qui sera celui des artistes classiques. On peut s'expliquer maintenant de façon très nette les transformations qui, hors de Grèce, se produisent, à la même époque, dans la sculpture décorative.

La Sicile, ou du moins le littoral de l'île, était hellénisé depuis le VIIe siècle. Néanmoins, malgré sa prospérité, malgré l'éclat des petites cours qui s'étaient formées autour des tyrans de Syracuse ou d'Agrigente, elle garda toujours les caractères d'une colonie : jamais elle ne prit la tête du mouvement intellectuel et artistique de la Grèce. Elle suivit la mode et adopta les traditions que lui imposèrent les Ioniens d'abord, les Athéniens ensuite. C'est ainsi que la Sicile n'eut point de grande école d'art local, mais simplement des ateliers de marbriers qui suivirent docilement l'influence du dehors. Les plus anciennes métopes en tuf trouvées à Sélinonte ne diffèrent pas sensiblement, pour la technique et pour le style, de celles du trésor des Sicyoniens à Delphes. Elles datent de l'époque où les artistes des îles et de l'Ionie n'avaient point encore enseigné aux Grecs d'Occident le travail du marbre. Un peu plus tard, l'art à demi barbare de Sélinonte se transforma au contact de la civilisation ionienne.

C'est surtout dans les premières années du Ve siècle que la Sicile s'ouvre aux influences venues de l'Est. Elle noue avec Athènes des relations commerciales suivies ; elle s'enrichit rapidement et après la victoire de Syracuse sur les Étrusques, la cour du tyran Hiéron jette le plus vif éclat. Fin lettré, ami des arts, ce prince attire près de lui les poètes et les artistes.

Eschyle réside à Syracuse de 472 à 468. Pindare y reste quelques années. Simonide et Bacchylide ont pu y rencontrer Pythagoras de Rhégium, ou des sculpteurs comme Calamis et Onatas qui travaillaient pour le compte des tyrans siciliens. Avec la richesse, le goût de bâtir se développa chez les Grecs de Sicile. A Syracuse, à Agrigente, à Sélinonte, s'élèvent des constructions dont on voit encore les ruines se dresser dans des campagnes désolées. Les sculptures qui les décoraient ne sont plus représentées aujourd'hui pour nous que par une série de métopes[1], appartenant à deux des temples de Sélinonte, qu'on désigne ordinairement sous le nom de temple E et de temple F.

De la décoration du temple F, le plus ancien des deux, il n'est resté que la partie inférieure de deux métopes, où l'on voit figurés en relief deux épisodes de la Gigantomachie : dans l'une c'est Athéna, dans l'autre Artémis ou Héra[2], qui terrasse son adversaire. La date de la construction du temple étant inconnue, le style des sculptures peut seul nous renseigner à ce sujet. La frise du trésor des Cnidiens et les métopes du trésor des Athéniens à Delphes, présentent des scènes analogues. Quand ces monuments seront publiés, on y trouvera des éléments de comparaison utiles pour fixer la chronologie des métopes de Sélinonte. En les attribuant, comme on le fait généralement[3], à la fin du VIe siècle, on propose, ce semble, une date trop élevée. Déjà, les analogies qu'on observe avec le style du fronton occidental d'Égine, notamment dans la

1. Les métopes de Sélinonte ont été l'objet d'un travail d'ensemble de M. Benndorf, *Die Metopen von Selinunt*. Depuis, dans des fouilles récentes, de nouveaux fragments ont été trouvés par M. Orsi, qui les a publiés dans les *Monumenti antichi*, 1899, pl. I.

2. Ce n'est pas un personnage viril, un Dionysos, comme le croient M. Benndorf, *l. l.* et M. Collignon, SG, I, p. 331.

3. Benndorf, *l. l.* et Collignon, *l. l.* p. 331.

technique des draperies[1], indiquent les influences ioniennes les plus récentes. Comme le temple d'Égine, le temple F de Sélinonte pourrait avoir été construit peu après 480, à l'occasion, par exemple, de la victoire remportée sur les Étrusques.

Les métopes du temple E sont plus récentes. Elles paraissent à peu près contemporaines des sculptures d'Olympie[2]. L'auteur conserve encore le goût qu'avaient les Ioniens pour les draperies compliquées; mais l'influence des modèles attiques est déjà visible. L'Artémis de la métope d'Actéon est vêtue, à la mode nouvelle, du chitôn dorien. L'Hercule de la métope IV, comme on l'a fait observer souvent, paraît inspiré de l'Harmodios du groupe des Tyrannicides. La tête d'Actéon, avec sa coiffure en crobyle, pourrait être comparée aussi à celle de l'éphèbe de l'Acropole, où nous avons retrouvé la manière de Critios[3].

De la comparaison des métopes du temple E avec celles du temple de Zeus à Olympie, M. Kékulé[4] conclut que « les sculptures d'Olympie se rattachent à l'école des artistes qui travaillaient à Sélinonte, c'est-à-dire en Occident, ou du moins à une école d'artistes apparentés de très près à ceux qui travaillaient en Occident ». En réalité, les ressemblances entre les métopes de Sélinonte et celles d'Olympie sont assez lointaines[5], et le style des premières paraît plus archaïque que celui des autres. A Olympie, la technique est plus souple, le dessin plus précis. Quant à l'existence d'une école de sculpture sicilienne dont l'influence se serait exercée sur l'art de

1 Comparez aussi le Géant agenouillé de la métope A aux guerriers courant du fronton occidental d'Égine.

2. Cf. Collignon, SG, I, p. 413.

3. Cf. plus haut, fig. 6.

4. AZ, 1883, p. 239 et suiv.

5. Cf. Furtwängler, *Arch. Studien Brunn dargebracht*, p. 85.

la Grèce propre, tout ce que nous savons du caractère de la civilisation gréco-sicilienne contredit cette hypothèse. La Sicile n'a jamais produit que des marbriers sans personnalité, qui imitaient, tant bien que mal, les compositions des maîtres du dehors, des Ioniens d'abord, des Attiques ensuite.

La même évolution se produit dans toute la Grèce. On en trouve un autre exemple à l'extrémité opposée du monde grec, en Lycie. Comme les tyrans siciliens, les dynastes lyciens eurent le goût des constructions monumentales. Mais c'était leurs tombeaux qu'ils aimaient à décorer de ces reliefs en marbre que l'on réservait d'ordinaire pour la demeure des dieux. Les artistes établis en Lycie au VIe siècle furent naturellement des Ioniens, et le monument des Harpyies[1], pour ne citer que le plus important, est traité dans le style ionien le plus pur. Après les guerres médiques, le goût attique remplaça en Lycie le goût ionien. Un cortège funéraire figuré sur un bas-relief de Xanthos[2], antérieur à 450, est une composition imitée d'un modèle attique. Par un curieux phénomène de choc en retour, suivant l'heureuse expression de M. Heuzey, l'art attique venait supplanter, sur la terre d'Asie, l'art des écoles de l'Ionie qui l'avaient formé.

1. Cf. Collignon, SG, I, fig. 129 à 132.
2. Collignon, SG, I, fig. 133.

CHAPITRE XI

LES TYPES MONÉTAIRES

Les effigies dont elles sont revêtues donnent aux monnaies grecques le caractère de véritables bas-reliefs. Elles ont, sur la plupart des sculptures antiques, l'avantage d'être des monuments originaux. Ajoutez encore que le lieu d'origine en est presque toujours, pour ne pas dire toujours connu, et que la date en est fixée avec une approximation suffisante. Les monnaies grecques forment ainsi une série archéologique idéale, puisqu'elle se compose uniquement d'originaux, déterminés dans l'espace et dans le temps. Tout l'effort de la critique tend à introduire dans le classement des sculptures un ordre semblable, mais elle se résigne d'avance à n'interpréter le plus souvent que de simples copies romaines.

L'habitude qui s'établit dans tout le monde hellénique au cours du vi^e et du ve siècle, de figurer sur les monnaies des symboles religieux, les divinités elles-mêmes ou leurs attributs, devait forcément entraîner les graveurs à chercher leurs inspirations dans l'œuvre des sculpteurs, quand ils ne se contentaient pas tout simplement de les reproduire. L'évolution des types monétaires se trouve ainsi intimement liée à celle de la grande sculpture, et le nombre considérable d'exemplaires conservés permet de suivre mieux que dans tout autre groupe de monuments, les transformations des formes plastiques. Dans une étude où l'on essaie de marquer l'influence

exercée par le style attique dans la sculpture grecque avant l'époque classique, la numismatique vient compléter notre enquête d'une manière décisive. Les grandes compositions d'Égine, d'Olympie, de Sélinonte nous ont déjà montré le rayonnement de l'art attique dans quelques régions de la Grèce; avec les monnaies, notre recherche va pouvoir s'étendre au monde grec tout entier.

M. Percy Gardner, dans un livre excellent, intitulé *The types of greek coins* a eu le premier l'idée d'étudier le développement de la monnaie grecque au point de vue de l'art. Malheureusement, la méthode qu'il emploie prête à quelques objections. Je ne parle pas seulement des divisions chronologiques un peu indécises qu'il adopte, — période de l'archaïsme, de la floraison, de la décadence, chaque période étant subdivisée elle-même en deux sous-périodes. Mais M. Gardner, qui paraît imbu des théories de Brunn, part de ce principe, que « l'art de la Sicile est aussi profondément différent de celui de la Crète que l'art de l'Italie de celui de l'Asie[1] ». Aussi quand il étudie, en suivant l'ordre traditionnel, les monnaies par région, à commencer par l'Ouest pour finir à l'Est, il les divise en quatre ou cinq grandes classes, — monnaies d'Italie, de Sicile, de la Grèce propre, d'Asie, — entre lesquelles il n'aperçoit aucun lien. Si l'on apporte à l'examen des monuments un esprit dégagé du préjugé des écoles d'art régionales, on constate au contraire en tous lieux, entre monnaies de la même époque, une remarquable unité de style. Non pas que l'on n'observe, dans l'exécution, des différences profondes, et que l'on ne reconnaisse avec tout le monde la supériorité des graveurs siciliens sur les graveurs crétois ou lyciens. Mais,

1. *L. l.*, p. 76.

artistes de Sicile, de Crète ou de Lycie, tous, dans le choix des sujets, dans l'interprétation des types, dans le dessin, subissent également l'influence du même art: leur talent seul est inégal.

A aucune époque, cette unité de style n'apparaît plus frappante qu'au VIe siècle. Quelle que soit la date que l'on fixe à l'apparition de la monnaie dans le monde hellénique, on admet généralement que les villes grecques d'Asie furent les premières à se servir de lingots de métal, portant en creux ou en relief l'estampille officielle de l'État, et que, dans la seconde moitié du VIe siècle, cet usage s'étendit à presque toute la Grèce. Ainsi, l'émission des plus anciennes monnaies coïncide avec les premiers essais de la sculpture grecque. La création par les artistes des îles et de l'Ionie d'un certain nombre de types plastiques, et la diffusion de l'art dit « ionien » dans les pays méditerranéens au VIe siècle, sont aujourd'hui des faits positivement établis. Comme les types plastiques, les types monétaires du VIe siècle furent exclusivement ioniens. La difficulté pour les artistes primitifs de rendre la forme humaine explique que les graveurs de l'Ionie aient représenté de préférence, sur les monnaies, des animaux, lion, taureau, ou des êtres fantastiques, chimère, sphinx, sanglier ailé, griffon, pégase, que l'art oriental avait en quelque sorte stylisés. Si parfois, comme à Phocée[1] ou à Athènes, ils se risquent à figurer une tête féminine, ils la traitent dans le pur style ionien des statues de femmes de l'Acropole.

Un des principaux résultats des guerres médiques fut de déplacer, de l'Est à l'Ouest, les centres commerciaux de la Grèce. Comme les marchés asiatiques se trouvaient fermés pour longtemps, tant que durerait la guerre avec les Perses, la

1. British Museum, Ionia, IV, 1.

nécessité de se créer des débouchés nouveaux entraîna les Grecs vers les pays vierges de l'Ouest et du Nord. De là date la grande prospérité des deux principaux ports de la Grèce propre, le Pirée et Corinthe dont le développement concorde avec la ruine des villes de l'Ionie. Rien ne fait mieux comprendre les rapports intimes qui existent entre l'expansion économique d'un peuple et son essor artistique, que le phénomène que l'on observe alors dans la monnaie. A mesure que le commerce d'Athènes supplante le commerce de l'Ionie, la monnaie athénienne se substitue à la monnaie ionienne ; pour la commodité des échanges, les villes adoptent le système monétaire du grand État commerçant ; puis, les effigies elles-mêmes se transforment ; les anciens types ioniens se modifient sous l'influence de l'art attique, et les villes qui, commençant à battre monnaie au début du v[e] siècle, n'ont point de tradition à conserver, adoptent d'emblée des types empruntés à l'art attique, tant les navires d'Athènes avaient porté loin le renom de ses artistes. C'est dans cet esprit que nous voudrions passer en revue les principaux types monétaires de la Grèce dans la première moitié du v[e] siècle, en partant d'Athènes et en parcourant les étapes successives de son développement commercial, dans la mer Égée, dans la Grèce propre et dans la Méditerranée occidentale.

Si volontairement immuable que soit resté pendant deux siècles, à cause de sa clientèle lointaine, le type des monnaies d'Athènes, on peut suivre néanmoins une évolution dans le style de la tête d'Athéna casquée qui y est figurée. Sans discuter ici la question de la date des premières monnaies athéniennes, le type le plus ancien d'Athéna[1] présente tous les

1. British Museum, Attica, pl. 1.

caractères de l'art iono-insulaire, cette expression de stupidité particulière aux Apollons primitifs, le nez démesuré, la bouche aux coins relevés en un sourire niais, le globe de l'œil saillant, le menton proéminent. Les cheveux indiqués sur le front à l'aide d'un pointillé serré[1], imitent la technique des boucles « en coquille d'escargot », employée dans la sculpture en marbre. Sur des monnaies plus récentes, on observe un affaiblissement marqué de ces caractères de haut archaïsme : les traits se régularisent, la saillie du nez et du menton diminue, les cheveux divisés en longues mèches arrondies ornent le front très bas, comme dans la tête du Boudeur de l'Acropole. Enfin, bien que l'on ait toujours à dessein conservé à la tête d'Athéna un aspect archaïque, elle se rapproche de plus en plus du type purement attique; en abaissant les coins de la bouche, l'artiste supprime le sourire « ionien » de la figure, il indique aussi le fin modelé de l'œil et des paupières, enfin il sépare les cheveux en deux jolis bandeaux qui s'arrondissent sur le front et les tempes, comme l'auteur de l'Athéna Barracco ou l'auteur de l'Athéna mélancolique de l'Acropole.

Athènes conserva pendant toute la durée du v[e] siècle l'Athéna casquée, couronnée de lauriers; quelques villes, comme Sybaris, Thurium, Pharsale, Méthymna, etc., adoptèrent sur leurs monnaies, le type de l'Athéna attique; mais la plupart firent choix d'effigies différentes, sauf à les emprunter au répertoire de la sulpture attique.

La confédération délienne devait, après la bataille de l'Eurymédon, se transformer en un grand empire maritime qui établit la prépondérance économique d'Athènes dans toute la mer Égée. La quantité considérable d'argent que fournissaient

1. British Museum, pl. I, 9.

les mines du Laurium poussait Athènes à étendre sa circulation monétaire; aussi exigea-t-elle que le paiement du tribut fédéral se fît en monnaies attiques. Puis, les villes, d'abord alliées, perdirent presque toutes leur autonomie et avec elle le droit de monnayage. Voilà pourquoi, pendant la plus grande partie du ve siècle, l'Eubée et les Cyclades cessèrent de frapper monnaie. Siphnos fait exception. Son attitude, pendant les guerres médiques où elle combattit vaillamment aux côtés des Athéniens, lui valut peut-être ce privilège. Les monnaies siphniennes, qui datent de 460 environ, portent au droit une tête dont on a déjà signalé la ressemblance avec celle de l'Apollon d'Olympie[1]. C'est une de ces têtes féminines au type éphébique cher aux sculpteurs attiques, avec ses cheveux relevés sur la nuque comme dans la coiffure en crobyle.

La Crète qui, en raison de sa situation intermédiaire entre l'Europe, l'Asie et l'Égypte, avait joué avec les Cyclades un rôle si important dans le développement de la civilisation primitive de la Grèce, perdit tout contact avec l'Orient, après que la thalassocratie milésienne eût succédé à la thalassocratie de Minos. De ce moment, la population crétoise, isolée dans ses montagnes inaccessibles, ne participe plus que de très loin au mouvement économique de la Grèce ionienne. Au vi^e siècle, la Crète n'avait pas encore de monnaie; et des cent villes crétoises, cinq ou six à peine, parmi celles qui s'élèvent dans la riche plaine centrale de l'île, commencent au ve siècle à émettre des pièces d'argent, d'un style rude et grossier. Dans le choix des types, on sent néanmoins l'influence de la sculpture attique; une tête d'éphèbe, sur les

1. British Museum, Crete. etc. XXVII, 11 et 12.

monnaies de Cnosse[1], avec la coiffure en crobyle, rappelle la tête de l'Apollon à l'Omphalos ; à Praesos[2], l'Héraclès agenouillé est un type oriental transformé par les maîtres athéniens; enfin le groupe d'Europe assise sur le taureau, figuré sur les monnaies de Gortyne[3], s'inspire évidemment d'une composition plastique dont une métope du trésor des Sicyoniens à Delphes nous a conservé la forme la plus ancienne[4].

Les villes de l'Ionie conservèrent toutes, excepté Samos après sa tentative de révolte, leurs monnaies particulières au temps de l'empire athénien. Mais la concurrence économique d'Athènes et de Corinthe les obligea à restreindre considérablement leur frappe. Le commerce des villes d'Ionie se tourna de plus en plus vers les populations de l'intérieur ; aussi, pour ne pas changer les habitudes de leur clientèle asiatique, elles évitèrent de rompre une tradition déjà ancienne et elles gardèrent les types monétaires du VIe siècle, Éphèse l'abeille, Milet la tête de lion, Téos le griffon, Chios le sphinx, Clazomène le sanglier ailé. Ces figures d'origine orientale subissent néanmoins, au cours du Ve siècle, l'influence de l'art attique. Elle est particulièrement sensible dans le sphinx de Chios et le griffon de Téos que les artistes athéniens s'étaient appropriés dès le VIe siècle. Entre leurs mains, le lourd sphinx égyptien se transforme en ce bel animal où se combinent harmonieusement le corps nerveux du lion, les ailes de l'oiseau, la poitrine et la tête de la

1. British Museum, IV, 8.
2. *Id. id.*, XVII, 5, 6.
3. *Id. id.*, IX, 3, 4.
4. Cf. BCH, 1896, pl. X, 1.

femme. Le type du sphinx ainsi épuré par l'art attique, reparaît à Chios[1] comme le griffon à Téos[2], après les guerres médiques.

La tradition monétaire de Colophon ne remontait pas, comme celle des autres villes de l'Ionie, au VIe siècle; ses plus anciennes monnaies datent des premières années du Ve siècle : aussi adopte-t-elle du premier coup un type attique : c'est une tête d'Apollon à la coiffure en crobyle[3], apparentée à celle du Boudeur de l'Acropole, avec ses yeux aux larges paupières et son menton un peu trop long.

Sur la côte d'Asie tournée vers la Grèce, on trouve encore la ville de Cnide. C'était un ancien comptoir phénicien où le culte d'Astarté s'était avec les Grecs changé en culte d'Aphrodite. Les monnaies de Cnide, au VIe siècle, portaient au droit une tête de lion et au revers une tête d'Aphrodite de style ionien[4], avec ses cheveux tombant en longues tresses sur le dos, ses yeux relevés et sa bouche souriante. Dans les monnaies les plus récentes que l'on peut attribuer aux premières années du Ve siècle, puisqu'à partir de 478, pendant toute la durée de l'empire athénien, Cnide cessa d'émettre de la monnaie, le type de l'Aphrodite se modifie sous l'influence du style attique[5] et présente d'étroites analogies avec celui de la Boudeuse de l'Acropole ou de l'Aphrodite Ludovisi.

La bataille de l'Eurymédon établit pour trente ans la domination athénienne en Lycie. Incorporée en 515 par Darius dans l'empire perse, la satrapie lycienne formait une espèce de confédération dans laquelle les villes étaient gouvernées

1. British Museum, Ionia, XXXII, 2 à 7.
2. *Id. id.*, XXX, 7 et 8.
3. *Id. id.*, VIII, 1.
4. *Id. id.*, Caria, XIII, 8 à 10 et XIV, 1, 2.
5. *Id. id.*, XIV, 3, 4.

par des dynastes locaux qui reconnaissaient la suzeraineté du dynaste de Xanthos[1]. Chaque dynaste frappait monnaie. La rude population lycienne, retirée dans les montagnes de l'intérieur, fut effleurée successivement par les civilisations plus avancées des peuples qui l'entouraient. La sculpture lycienne fut d'abord orientale avant d'être ionienne pour devenir attique au ve siècle. Le style des monnaies subit des influences analogues. Les plus anciennes pièces des dynastes qui datent de la deuxième moitié du vi^e siècle, sont ornées de figures d'animaux dans le goût ionien, sanglier ou protome de sanglier[2], lion ou protome de lion[3], pégase[4]. La mode attique ne pénétra que lentement dans ces régions lointaines et les types ioniens survécurent au désastre des villes d'Ionie. Ce n'est qu'aux environs de 450 que l'on rencontre les premiers types attiques comme la tête d'Aphrodite, aux cheveux relevés en chignon avec un triple rang de frisures sur le front, figurée sur une monnaie du dynaste Téthivéibis[5].

Le même phénomène se produisit en Cypre, où la civilisation grecque lutta pendant trois siècles contre celle de l'Orient. Les types monétaires, empruntés tous à l'art oriental, lion[6], sphinx[7], gazelle dévorée par un lion[8], Héraclès Tyrien[9], ne subissent l'influence de l'art attique qu'après la paix de Cimon. C'est le moment où les artistes d'Athènes ont définitivement conquis la Méditerranée orientale et imposé leur goût

1. Babelon, *Catalogue des monnaies de la Bibl. nat. Les Perses Achéménides*, etc. p. LXXXIX et suiv.
2. Babelon, *l. l.*, pl. X, 10 à 12, XI, 1 à 18.
3. *Id. id.*, XI, 19, XII, 4.
4. *Id. id.*, XI, 5.
5. *Id. id.*, XIII, 11.
6. *Id. id.*, Citium, XVIII, 1, 2.
7. *Id. id.*, Idalium, XIX, 19, 20.
8. *Id. id.*, Citium, XVIII, 13, 18 à 23.
9. *Id. id. id.*, XVIII, 5 à 12 et XIX, 5 à 17.

jusqu'en Phénicie. Pendant que les rois de Sidon, séduits par la beauté des marbres grecs, commandent à des sculpteurs athéniens les sarcophages royaux, les dynastes de Gaza imitent vers 450 sur leurs monnaies les types attiques, la double tête janiforme[1], semblable à celle du vase de Cléoménès l'Athénien, les têtes féminines aux cheveux disposés en bandeau sur le front et relevés sur la nuque[2], jusqu'à la chouette d'Athènes entre les rameaux d'olivier[3].

Plus encore que les mers orientales, les côtes septentrionales de la mer Égée et du Pont-Euxin attiraient le commerce athénien. C'était le pays du blé et de l'or. Depuis le VII[e] siècle, les villes ioniennes s'étaient assuré dans ces régions le monopole des échanges et avaient établi une ceinture de colonies autour de la mer Noire et sur la côte égéenne de la Thrace. Après les guerres médiques, le commerce athénien se substitue là encore au commerce ionien. La nécessité de garder la route libre vers la Chersonèse Taurique obligeait Athènes d'entretenir des relations d'amitié avec les îles et les villes de l'Éolide, de la Troade et de la Mysie qui formaient les étapes du voyage vers le Pont-Euxin. Parmi elles, deux villes, Mytilène et Cyzique, avaient une importance considérable dans le commerce de la mer Égée. Elles avaient été des premières, au VI[e] siècle, à émettre des monnaies d'électrum, cet alliage où entrait, avec l'argent, l'or que roulaient les ruisseaux de Lydie. Au temps de la domination perse, le Grand Roi s'était réservé la frappe de l'or, laissant aux villes sujettes ou tributaires, celle de

1. Babelon, *l. l.*, VIII, 6, 7.
2. *Id. id.*, VIII, 12.
3. *Id. id.*, VIII, 6 à 9.

l'électrum et de l'argent. Les dariques d'or acquirent bientôt dans le monde gréco-asiatique une circulation internationale ; les cyzicènes — on entend par là les monnaies d'électrum frappées tant à Cyzique qu'à Mytilène — jouèrent un rôle analogue ; Athènes, après les guerres médiques, s'efforça de donner à sa monnaie d'argent ce même caractère international, si bien que, jusqu'à la réforme monétaire d'Alexandre, les dariques d'or, les cyzicènes d'électrum, les « chouettes » athéniennes d'argent, furent les monnaies les plus répandues dans la Méditerranée orientale.

Une inscription[1] nous a conservé le texte d'un traité conclu vers 400 entre Mytilène et Phocée : chaque ville s'engageait à frapper, de deux années l'une, de la monnaie d'électrum commune aux deux villes. Il est probable que des conventions analogues ont dû être passées avec d'autres cités et que Mytilène a frappé de la monnaie pour le compte d'un grand nombre de villes d'Asie ou des îles. Aussi, est-il souvent difficile de déterminer exactement la série monétaire particulière à chaque État. On n'est pas non plus d'accord sur les dates entre lesquelles se place l'émission de l'électrum mytilénéen. M. Six a proposé les dates de 550 à 330, M. Barclay Head les dates de 450 à 387, M. Wroth enfin les dates de 480 à 350[2]. Si l'on examine les types monétaires, il est évident que les plus anciennes pièces, celles où sont figurés des animaux de style oriental, sanglier ou protome de sanglier[3], sanglier ailé[4], protome de taureau[5], têtes de béliers[6], têtes

1. *Hermès*, XIII, p. 382.
2. Cf. à ce sujet, British Museum, Troas, etc. p. LXVI.
3. British Museum, *id.*, XXXI, 6 à 8.
4. *Id. id.*, XXXI, 7.
5. *Id. id.*, XXXI, 8.
6. *Id. id.*, XXXI, 11 à 16.

de lion[1], protome de lion ailé[2], appartiennent à la période de floraison de l'art ionien, c'est-à-dire à la fin du VIe siècle. Puis, sans doute après 480, les figures d'animaux de style ionien font définitivement place aux types attiques, la tête d'Athéna casquée[3], la chouette athénienne[4], le sphinx traité dans le goût attique[5].

La même évolution se produit dans les monnaies de Cyzique. Les relations d'Athènes avec le Bosphore Cimmérien dataient des Pisistratides, et dès la fin du VIe siècle, les Athéniens fréquentèrent les dangereux parages de la Propontide, où le port de Cyzique leur offrait un abri sûr contre les vents redoutables de l'Euxin. Aussi, en même temps que les animaux orientaux comme le sphinx[6], le lion[7], le sanglier ailé[8], le griffon[9], voit-on apparaître sur les cyzicènes primitives quelques types attiques, en particulier la tête d'Athéna casquée[10], exécutée encore dans le style ionien. Mais, à partir des guerres médiques et pendant toute la durée du Ve siècle, les graveurs de Cyzique s'inspirent avec prédilection des compositions attiques. Ils ont une préférence marquée pour Héraclès, soit qu'ils figurent simplement la tête du héros sous le mufle de lion, soit qu'ils le représentent agenouillé, brandissant la massue au-dessus de sa tête, tenant l'arc de la main gauche, comme l'Héraclès Oppermann, ou bien étouffant le lion de Némée comme dans une métope

1. British Museum, XXXI, 20 à 25.
2. *Id. id.*, XXXI, 26.
3. *Id. id.*, XXVI, 28, XXXII, 8, 9.
4. *Id. id.*, XXXII, 2.
5. *Id. id.*, XXXII, 7.
6. *Id. id.*, Mysia, IV, 17, 18.
7. *Id. id.*, V, 1 à 9.
8. *Id. id.*, V, 14.
9. *Id. id.*, V, 16, 17.
10. *Id. id.*, IV, 2, 3.

d'Olympie. Une Victoire assise, drapée dans le costume dorien, reproduit manifestement un relief analogue à celui de la Pénélope Chiaramonti. Parfois l'artiste copiait simplement une œuvre célèbre, tel le groupe des Tyrannicides de Critios et Nésiotès[1].

Sur la route de Mytilène à Cyzique, on rencontrait, en deçà et au delà des Dardanelles, deux ports intermédiaires, Ténédos et Lampsaque. Les plus anciennes monnaies de Ténédos datent des premières années du v[e] siècle. Elles portent au droit une tête janiforme, faite d'une tête de femme et d'une tête d'homme barbu, de même style que celle du vase de Cléoménès l'Athénien. Aristote[2] et Pausanias[3] croyaient voir dans ce symbole le souvenir d'un décret rendu par un roi de l'histoire fabuleuse de Ténédos, qui condamnait les adultères à avoir la tête tranchée. C'est là une explication bien invraisemblable, d'autant qu'on trouve la même tête janiforme sur des monnaies de villes lointaines comme Gaza de Syrie, ou de cités prochaines comme Lampsaque. N'est-ce point là tout simplement un type de la sculpture attique adopté, avec tant d'autres, par les graveurs du v[e] siècle, et ne voit-on point au revers des monnaies de Ténédos[4] ou de Lampsaque[5] qui portent au droit la tête janiforme, l'Athéna casquée, le symbole attique par excellence?

Avec les villes du Pont-Euxin, les côtes égéennes de la Thrace et de la Macédoine constituaient un riche domaine dont le commerce attique se réservait jalousement l'exploitation. Les districts aurifères du Pangée avaient attiré dès le

1. British Museum, VII, 3.
2. *Ap. Steph. Byz.* s. v. Τένεδος.
3. X, 14, 1.
4. British Museum, Troas, XVII, 4.
5. *Id. id.*, XVIII, 9 à 12.

VIe siècle les colons ioniens, et la côte s'était couverte de villes comme Abdère ou Acanthe qui avaient répandu parmi les populations barbares de l'intérieur les formes élémentaires de la civilisation ionienne. Là, comme ailleurs, les Athéniens supplantèrent les Grecs d'Asie après les guerres médiques et incorporèrent la Thrace dans leur empire maritime. Brunn[1] croyait reconnaître dans les monnaies de la Thrace et de la Macédoine l'influence de cette école régionale qu'il avait découverte, et le Satyre et la Nymphe des monnaies de Lété[2], le bouvier conduisant une paire de bœufs des monnaies des Orrescii[3], lui paraissaient présenter tous les caractères de l'art, qu'il appelait celui de la Grèce du Nord. On admet aujourd'hui l'origine ionienne de ces lourdes compositions, que la Grèce du Nord emprunta, comme le reste du monde grec, aux artistes d'Ionie, jusqu'au jour où les navires attiques lui apportèrent de nouveaux modèles. Abdère, colonie de Téos, et Acanthe, colonie d'Andros, conservèrent sur leurs monnaies, pendant le Ve siècle, les motifs orientaux, le griffon[4], le lion dévorant le taureau[5], qui leur étaient venus d'Ionie au siècle précédent, mais elles en modifièrent le style dans le goût attique, comme le firent les villes mêmes de l'Ionie. Acanthe adopte encore à côté de sa monnaie de type oriental une monnaie à l'effigie de l'Athéna attique[6]. D'autres cités qui ne commencent leur frappe que dans les premières années du Ve siècle, font choix naturellement de types attiques;

1. *Münch. Sitzungsb.*, 1876, p. 615.
2. British Museum, Macedon., p. 77, n° 2 et 6.
3. *Id.*, p. 145, 1. — Cf. une métope en tuf du trésor des Sicyoniens à Delphes, où sont figurés trois guerriers, Idas et les Dioscures ramenant trois paires de bœufs, BCH, 1896, pl. XI, 2.
4. British Museum, Thrace, p. 65 et 66.
5. *Id. id.*, p. 33.
6. *Id. id.*, p. 33.

la ville d'Æneia en Chalcidique représente Énée[1] sous les traits d'un homme barbu casqué, dont le style rappelle celui de la tête en bronze de l'Acropole. Sur les monnaies de Dicaea de Thrace[2] est figurée une tête d'Hercule barbu, coiffé de la peau de lion; enfin les monnaies de la ville d'Ænos[3], vers 450, portent au droit une admirable tête d'Hermès imberbe, coiffé du pétase, à la chevelure en crobyle, où l'on reconnaît le type de l'Apollon à l'Omphalos.

Un petit État gênait beaucoup Athènes dans l'exploitation des mines du Pangée, c'était l'île de Thasos, dont les possessions s'étendaient sur la côte de Thrace. Thasos, après une grande guerre, perdit son indépendance et tomba en 465 sous la domination athénienne. Depuis le milieu du VIe siècle, elle frappait de la monnaie, et elle avait, dès cette époque, fait choix de deux types qu'elle conserva jusqu'à la fin du VIe siècle, l'un et l'autre d'origine orientale, le Satyre ithyphallique qui enlève une Nymphe, l'Héraclès archer agenouillé. Nous avons vu le parti que les sculpteurs attiques avaient tiré de ces deux motifs. Le rapt des femmes lapithes par les Centaures qui décore le fronton occidental d'Olympie n'est qu'un développement du premier, et l'on aperçoit dans les monnaies de Thasos comme un reflet du style de cette composition. Les monnaies de 560[4] et celles de 460 nous présentent à un siècle d'intervalle le même sujet traité dans le style ionien et dans le style attique, et rien ne montre mieux que ce rapprochement les deux influences successives qui se sont exercées sur l'art de la Grèce du Nord. L'Héraclès archer

1. British Museum, p. 41.
2. *Id. id.*, p. 115.
3. *Id. id.*, p. 77, 78.
4. *Id. id.*, p. 216.

est un exemple intéressant de la manière dont les graveurs s'inspiraient des œuvres de la grande sculpture. C'est une copie exacte de l'Héraclès d'un bas-relief thasien du Musée de Constantinople[1], traité dans le style ionien, de la fin du vi[e] siècle.

Ainsi, sur tous les points de la mer Égée où abordèrent les navires athéniens, on constate dans les monnaies la substitution des types ou du goût attiques aux types et au goût ioniens. Dans la Grèce propre, nous avons vu, dès le début du v[e] siècle, les petites écoles de sculpture locale disparaître et se fondre dans une école unique, l'école attique. Faut-il s'étonner alors que les types monétaires des villes de la Grèce propre subissent l'influence du style attique? La Béotie a une réputation fâcheuse en matière d'art : au vrai, elle ne fut à cet égard qu'une province d'Athènes. Le caractère fédéral de la monnaie béotienne lui donne un aspect uniforme : au droit, était figuré le bouclier thébain et, jusqu'à la bataille de Coronée, les villes se contentaient d'indiquer dans le carré creux du revers les lettres initiales de leur nom. Ce n'est que vers le milieu du v[e] siècle qu'elles commencent à adopter des types de revers. Vers 460, on voit apparaître sur les monnaies de Thèbes l'Héraclès barbu, debout, portant l'arc et la massue, ou l'Héraclès agenouillé bandant son arc, ou encore une femme drapée assise dans l'attitude de la Pénélope.

Au milieu des montagnes escarpées de la Phocide, le sanctuaire de Delphes devint de bonne heure un foyer de civilisation. Des fouilles récentes nous ont permis de suivre le développement de la sculpture décorative depuis le vi[e] siècle jusqu'à l'époque classique; du trésor des Cnidiens au trésor

1. *Catalogue des Sculptures*, n° 133 = Joubin, BCH, 1894, p. 64, pl. VI.

des Athéniens, le style évolue peu à peu de l'ionisme vers l'atticisme. Une transformation analogue se produit dans les types monétaires de la Phocide. En raison de son caractère fédéral, la monnaie phocidienne n'admet qu'un seul type commun à toutes les villes de la confédération, une tête de bœuf au droit, une tête de femme au revers. Les monnaies du VIe siècle[1] se reconnaissent au caractère ionien que donnent à la tête féminine les longs cheveux noués sur la nuque, les yeux relevés et les lèvres souriantes, le nez et le menton proéminents; puis ces traits s'adoucissent[2], l'exagération du nez et du menton s'atténue, le sourire devient plus discret, comme dans la Boudeuse de l'Acropole; enfin, le type s'atticise complètement et se rapproche de celui de la tête Torlonia aux cheveux disposés en bandeau sur le front et relevés sur la nuque.

La circulation de la monnaie éginétique au cours du VIe siècle dans tout le Péloponnèse retarda jusqu'au début du Ve siècle l'émission de monnaies locales. Pour commencer, les villes se contentèrent d'indiquer dans un carré creux la lettre initiale de leur nom, Sicyone un Σ, Argos un A, Héraea d'Arcadie, la syllabe EP. Entre 480 et 460 on voit apparaître des types de revers, la plupart empruntés aux œuvres attiques. Ægae d'Achaïe adopte une tête de Dionysos barbu[3], traitée dans le style des Hermès Jacobsen; Phlionte[4], le taureau cornupète, analogue à celui qui est figuré sur une des métopes d'Olympie. Héraea frappe au commencement du Ve siècle des monnaies fédérales, communes à toute l'Arcadie; elles portent

1. British Museum, Central Greece, III, 4.
2. *Id. id.*, III, 5.
3. *Id.* Peloponnesus, IV, 1, 2, 3.
4. *Id. id.*, VI, 19, 20.

au revers une tête d'Artémis[1] dont le type se transforme de la même manière que celui de la tête féminine des monnaies phocidiennes, et s'inspire successivement de modèles attiques, depuis la Boudeuse de l'Acropole[2] jusqu'à la tête Torlonia[3]. Enfin, une Nikè ailée[4] debout, en costume dorien, figurée sur les monnaies d'Élis, reproduit un type bien connu de la statuaire attique, celui des Danseuses d'Herculanum.

L'art attique qui absorbe dans la première moitié du v[e] siècle les écoles régionales s'impose même à Corinthe où était établie pourtant une ancienne tradition artistique et qui fut, avec Athènes, jusqu'à la guerre du Péloponnèse, la plus grande ville de la Grèce. Corinthe, comme Athènes, émit ses premières monnaies de bonne heure, et le type en resta immuable : c'était le Pégase ailé qu'elle avait emprunté à l'art oriental, au temps où elle servait d'intermédiaire entre le commerce de l'Asie et celui de l'Occident, et qu'elle fit adopter par toutes ses colonies, Apollonia, Leucas, Ambracie, Anactorium, Dyrrhachium, etc. Vers l'an 500, elle ajoute au revers une tête d'Athéna casquée. A partir de ce moment le Pégase et l'Athéna de Corinthe furent aussi répandus dans le monde grec que la chouette et l'Athéna d'Athènes. Les plus anciennes têtes d'Athéna corinthienne ont un caractère ionien nettement marqué[5] : mais il disparaît rapidement ; bientôt[6], le type se rapproche de celui des compositions attiques, telles que l'Athéna mélancolique de l'Acropole, avant de se confondre avec celui des œuvres phidiesques.

1. *British Museum.*, XXXI, 11 à 24.
2. *Id. id.*, XXXI, 16.
3. *Id. id.*, XXXI, 22.
4. *Id. id.*, X, 4 à 10.
5. *Id.* Corinth., II, 6.
6. *Id. id.*, XXXIV, 2.

Comme la mer Egée à l'Est, la mer Adriatique et la mer Tyrrhénienne à l'Ouest baignaient des rivages hellénisés. Les relations de la Grèce avec la Sicile et l'Italie remontaient au VIIe siècle. Les Chalcidiens, en s'établissant sur la côte orientale de la Sicile et en occupant les deux rives du détroit de Messine qui leur assurait la route libre vers la Campanie, furent les premiers intermédiaires entre les Grecs de l'Égée et les populations sicules et italiotes. Les Corinthiens se joignirent bientôt à eux et devinrent dans ces régions les agents principaux du commerce oriental. La ruine de l'Ionie, en développant la puissance d'Athènes, lui inspira le désir de supplanter aussi Corinthe sur les riches marchés de l'Ouest. Elle avait commencé à nouer des relations avec la Sicile au temps des Pisistratides; elle y achetait une partie de son blé, du bétail, des métaux, les belles étoffes apportées par les Carthaginois, et elle y exportait en retour de l'huile, des parfums, toutes les denrées précieuses contenues dans les vases attiques déjà célèbres partout. Ses victoires sur les Perses y établirent définitivement son influence commerciale. On en trouve un indice caractéristique dans l'adoption par les villes grecques de Sicile, au commencement du Ve siècle, du système monétaire attique, qui devait faciliter les échanges avec Athènes. Enfin, les figures admirables qu'elles firent graver sur leurs monnaies peuvent passer pour le plus bel hommage qui ait jamais été rendu à la supériorité de l'art attique.

Un petit nombre de pièces de Syracuse, de Naxos, de Zanclé et d'Himère doivent être attribuées au VIe siècle, mais ce ne fut guère qu'au début du Ve que chaque ville de Sicile émit de la monnaie. Nous possédons du reste une série de médaillons datés exactement, qui nous permettent de fixer

avec certitude la chronologie de la numismatique sicilienne : ce sont les fameux « démaréteia[1] », qui furent frappés en 479 avec l'argent prélevé sur les cent talents offerts par les Carthaginois à Démarété, la femme de Gélon, en reconnaissance de ses bons offices pour la conclusion de la paix. Au droit, est figurée une tête de Nikè couronnée d'olivier ; avec ses cheveux noués sur la nuque, ses yeux allongés, son menton proéminent, son oreille trop haut placée, elle présente tous les caractères de têtes de style attique, telle l'Aphrodite colossale de la collection Ludovisi. Au revers, est représenté un quadrige conduit par un aurige vêtu d'un long chitôn ; on ne peut s'empêcher de remarquer que cette composition est exactement contemporaine de l'offrande de Polyzalos à Delphes, et qu'elle est la reproduction d'une œuvre de la même époque et du même style que le groupe que nous avons conservé. La tête de femme et le quadrige qui rappelait les victoires remportées à Delphes et à Olympie par les tyrans de Syracuse, apparaissent déjà sur des monnaies d'aspect un peu plus archaïque que les démaréteia et y resteront jusqu'au IVe siècle. Ce sont là les deux motifs qui inspireront aux graveurs syracusains ces compositions splendides où l'on reconnaît le style de Phidias dans toute sa pureté. On voit encore figurer sur les monnaies de Syracuse, avec la fameuse Aréthuse aux cheveux bouclés, la tête de femme au cécryphale, semblable à celle du Louvre, une des plus charmantes créations de l'art des Précurseurs.

D'autres villes de Sicile, Léontini, Géla, Himère, Sélinonte, Messine avaient pris pour types de revers le quadrige comme à Syracuse, en souvenir de leurs victoires dans les grands jeux

1. Cf. à ce sujet, A. Evans, dans le *Numismatic chronicle*, 1891, p. 189.

de la Grèce. Mais, en général, l'autre face de la monnaie était réservée à la figure de la divinité principale de la cité. A côté des grands dieux olympiens, les nymphes et les héros locaux étaient souvent représentés ; de là, la grande variété des types monétaires de la Sicile. Les monnaies de Léontini portent en effigie une tête d'Apollon lauré, dont le type le plus ancien présente d'étroites analogies avec celui de la Nikè des démaréteia ; ses cheveux nattés et relevés en crobyle, les boucles frisées qui flottent sur ses tempes, la longueur du menton et la forme des yeux rappellent certaines figures d'Apollon ou d'éphèbe peintes sur les vases attiques de style sévère ; plus tard, le type se transforme et l'on voit apparaître sur les monnaies de Léontini toute la série des Apollons attiques, depuis l'Apollon de Cassel et de Mantoue jusqu'à l'Apollon des Thermes.

Naxos avait conservé de sa métropole des Cyclades le culte de Dionysos; les plus anciennes monnaies qui datent des environs de 500, portent au droit une tête de Dionysos barbu de style archaïque, où l'on retrouve, vers 460, le caractère si personnel des Hermès athéniens. Le Satyre buveur [1] qui occupe le revers est dessiné avec une merveilleuse précision : il est assis par terre, les jambes écartées, dans cette pose pleine de naturel et d'abandon que le sculpteur du fronton occidental d'Olympie donne aux vieillards et aux enfants accroupis derrière les chars de Pélops et d'Œnomaos.

D'autres compositions figurées sur d'autres monnaies siciliennes s'inspirent encore de la grande sculpture. A Sélinonte, le groupe d'Héraclès et du taureau crétois [2] est emprunté à

1. Cf. pour l'origine attique de ce type, un vase à surprise en forme de satyre accroupi, au Musée du Louvre. Pottier. BCH, 1895, pl. XIX, XX.
2. British Museum, Sicily, p. 141, n° 34.

une des métopes d'Olympie; sur une monnaie de Zanclé [1], le Poseidon debout brandissant son trident, reproduit une statue contemporaine du Poseidon en bronze d'Athènes. Enfin, à Catane, dans la Victoire ailée, vêtue du costume dorien [2], on reconnaît une des créations les plus caractéristiques du génie attique.

La civilisation des villes grecques de l'Italie suit un développement parallèle à celui des villes de Sicile. L'Étrurie du VIe siècle paraît imprégnée d'ionisme, et lorsque, vers 550, des émigrés phocéens fondèrent la ville de Vélia, à quelques milles au sud de la baie de Naples, ils se retrouvèrent, pour ainsi dire, en terre ionienne. Ils conservèrent sur leurs monnaies des effigies orientales, le lion, la tête de lion [3]; la figure de femme avec les cheveux noués sur la nuque et les trois rangées de frisures sur le front, traitée dans le style ionien, s'atticise entre 500 et 450, jusqu'au moment où elle est remplacée par la Pallas phidiesque [4].

Posidonia fondée au VIIe siècle par des colons de Sybaris sur la côte occidentale de la Lucanie, avait adopté comme type monétaire le dieu éponyme de la ville, Poseidon; il était figuré debout, brandissant son trident, une légère chlamyde posée sur les épaules. Le graveur ne faisait certainement que reproduire une statue de culte, exécutée dans le style conventionnel de l'Apollon de Piombino, avec le torse trop court et les jambes trop longues. Sur les monnaies du Ve siècle figure toujours le même Poseidon, dans la même attitude; mais le geste s'est assoupli, le dessin des formes s'est amélioré; le

1. Barclay Head, *Hist. num.*, p. 136, fig. 82.
2. British Museum, Sicily, p. 41, n° 1, 2, 3.
3. *Id.* Italy, p. 304.
4. Barclay Head, *Hist. num.*, p. 74, fig. 50.

graveur interprète maintenant une œuvre apparentée de très près au Poseidon d'Athènes. Même transformation sur les monnaies de Caulonia du Bruttium. L'Apollon qui y est représenté est d'abord, au vi^e siècle, une copie exacte des Apollons insulaires aux formes trapues, aux muscles puissants; au ve siècle, le même personnage dans la même attitude, est traité dans le style des maîtres attiques, contemporains de Critios et de Nésiotès. On pourrait signaler encore d'autres exemples de l'influence attique dans la numismatique de l'Italie : à Tarente, une tête d'éphèbe [1], avec la coiffure en crobyle rappelle le Boudeur de l'Acropole; enfin, à Térina, une Nikè aptère, drapée dans le costume dorien [2], se range dans la série des statues féminines où nous avons placé les Danseuses d'Herculanum.

D'un bout à l'autre du monde méditerranéen, du Pont-Euxin à la Crète, de l'Étrurie à la Phénicie, nous venons de passer en revue les principaux types monétaires grecs pendant les cinquante premières années du ve siècle. Si, au lieu de ces modestes monuments, nous possédions une série de sculptures, exécutées, comme les monnaies, sur place par des artistes locaux, nous ne manquerions pas d'y reconnaître l'influence toute-puissante de l'art attique. La plus grande partie des statues ou des bas-reliefs a disparu ou a été dispersée, de telle sorte que nous ignorons où ils ont été modelés. Les types monétaires qui en sont des réductions ou des copies, nous laissent du moins entrevoir la diffusion du style attique dans la Méditerranée tout entière. Ils nous montrent, en même temps, que partout la civilisation athénienne se substitua à

1. Barclay Head, *Hist. num.*, p. 45, fig. 26.
2. *Id. id.*, p. 96, fig. 64.

celle de l'Ionie, après les guerres médiques. On voit par là que le développement artistique d'un peuple marche de pair avec son expansion économique. La richesse d'Athènes engendre l'art attique : la monnaie paraît comme un vivant symbole de ce phénomène, puisque dans la Méditerranée tout entière, partout où abordèrent les navires athéniens, l'instrument même des échanges, l'argent monnayé, est un véritable monument élevé à la gloire de l'art attique.

CONCLUSION

Nous avons essayé, dans cette étude, de déterminer les caractères de la sculpture grecque pendant la période qui sépare les guerres médiques de l'époque de Périclès. Nous voudrions, pour finir, résumer à grands traits les résultats principaux de notre enquête.

La tradition littéraire ne nous a fourni sur la personnalité et sur l'œuvre des sculpteurs que de bien maigres renseignements. Mis bout à bout, textes d'auteurs anciens et inscriptions forment un léger bagage. Une liste de noms, quelques dates souvent peu précises, de vagues appréciations sur le style des artistes, voilà tout ce qu'on peut en tirer. Tous ces documents réunis ne suffisent point à faire revivre les figures à jamais disparues d'un Calamis, d'un Pythagoras ou d'un Onatas.

En ce qui concerne les écoles d'art, l'étude des textes nous conduit encore à une conclusion négative. Jamais les anciens n'ont connu ces écoles argienne, argivo-sicyonienne, péloponnésienne ou siculo-péloponnésienne dont la critique moderne a encombré l'histoire de la sculpture grecque. A cette époque, l'œuvre prime l'individu : des rivalités de personnes ou d'écoles ne viennent point troubler des artistes exclusivement préoccupés de créer des types généraux qui s'imposeront à tous, attiques, argiens, éginètes ou sicyoniens. Ainsi, tous les sculpteurs de ce temps collaboraient à la réalisation d'un idéal commun. Cet idéal, nous l'avons appelé l'idéal attique,

et nous l'avons vu se substituer partout à l'ancien idéal ionien.

Entre les artistes de l'époque classique et les artistes du VIe siècle, la place et le rôle de ces sculpteurs paraissent maintenant déterminés avec précision. Les fouilles de ces trente dernières années ont complètement modifié l'idée qu'on se faisait de la civilisation grecque au VIe siècle. Aussi puissante, aussi riche et aussi variée que la Grèce européenne du temps de Périclès, la Grèce d'Asie ou Ionie avait imposé au monde méditerranéen tout entier son goût, ses modes et son art. La frise des archers à Persépolis, les reliefs de Xanthos, les stèles funéraires de l'Archipel, de la Thrace, de l'Attique et de la Béotie, les κόραι de l'Acropole et l'Aphrodite de Marseille, les peintures des sarcophages de Clazomène et les fresques des tombes étrusques, montrent l'expansion de l'art ionien et en révèlent l'unité. Il n'y eut au VIe siècle qu'une seule école d'art, au sens véritable du mot, l'école ionienne. Les Ioniens qui, après la conquête perse, émigrèrent dans les villes de la Grèce propre, furent les maîtres des sculpteurs qui ont fait l'objet de cette étude. Par là, ces artistes procèdent directement de la tradition ionienne. Une technique désormais affranchie de toute entrave, un goût très vif de la nature, une observation aiguisée tournée vers les choses de la vie, une imagination franchement réaliste, leur permirent de renouveler profondément le répertoire, désormais vieilli, des formes que leur avaient légué leurs prédécesseurs ioniens. Ils préparaient ainsi l'éclosion de la sculpture classique. On reste confondu devant la grandeur de leur œuvre et la puissance de leur génie, quand on songe que trente ans seulement séparent Phidias, Polyclète et Myron des vénérables marbriers des îles et de l'Ionie.

C'est à cette époque que furent fixés les principaux types

dont s'inspireront plus tard les maîtres de la sculpture classique. Des Apollons primitifs, figés dans la rigide symétrie des compositions enfantines, se dégage la figure d'éphèbe debout, souple et vivante. La flexion d'une des jambes dont le mouvement se répercutait dans le corps tout entier avait accompli le miracle. Dans la série de statues élevées en l'honneur des athlètes, que l'on représentait apaisés après la lutte, jouissant avec sérénité de leur victoire, nous avons suivi l'évolution d'un type qui annonce déjà les compositions de Polyclète.

Ce qui devait surtout séduire ces artistes au génie observateur et prime-sautier, c'était l'étude du mouvement. Si l'on se rappelle qu'avant eux, le répertoire de la statuaire ne comprenait guère que deux séries de figures, debout et assises, on voit quel horizon illimité s'ouvrait devant les sculpteurs, le jour où il se sentirent en état d'aborder la représentation du mouvement. Ils l'étudièrent surtout dans le gymnase, la palestre, les grands jeux de la Grèce, où ils trouvaient les corps les plus beaux en des attitudes harmonieuses ; ils conservaient en même temps à leur œuvre ce caractère national qui la rend si vivante et si sincère, puisqu'elle est un reflet de la vie de leur temps.

La connaissance approfondie du nu et du mouvement devait permettre aux sculpteurs de la génération préclassique de renouveler aussi l'interprétation des figures drapées. Les artistes ioniens voyaient surtout dans les draperies un moyen de dissimuler leur ignorance du nu et montraient leur virtuosité dans de savants arrangements d'étoffes. Mais la draperie n'est pas intéressante par elle-même ; elle ne vaut que par le corps qu'elle recouvre. Cette harmonie du corps et de la draperie, on la trouve réalisée pour la première fois dans ces

statues de femmes debout vêtues du chitôn dorien, comme les Danseuses d'Herculanum, une des créations les plus originales du génie grec. Mais ce n'était là que l'aspect le moins compliqué des figures drapées. Le bas-relief, dont la technique plus simple rappelait celle de la peinture, permettait de rendre le jeu des draperies sur un corps en mouvement. Des compositions comme la Pénélope marquent le triomphe définitif d'un art en possession de tous ses moyens.

Les mêmes types ont servi pour représenter les mortels et les dieux. L'esprit des Grecs ne s'était pas encore élevé au-dessus de la conception anthropomorphique de la divinité ; et les sculpteurs étaient d'accord avec leurs contemporains qui ne voyaient dans les dieux que des hommes supérieurs. Apollon fut pour eux le plus beau des éphèbes, comme Héraclès était le plus fort des athlètes et Zeus le plus majestueux des vieillards. Ces artistes, qui découvraient la nature, n'ont point cherché ailleurs une beauté inaccessible : ils ont pris celle qui se présentait à eux, celle de la rue, estimant que la vie seule est belle et qu'elle est digne des dieux.

Un caractère commun à toutes ces figures, hommes ou femmes, dieux ou mortels, c'est la sérénité de l'expression. En bannissant des physionomies toute représentation déterminée d'un état passionnel de l'âme, on dirait que les sculpteurs voulurent en écarter tout ce qui pourrait distraire le spectateur de la seule impression des formes plastiques. Violents comme les Tyrannicides ou paisibles comme l'Aurige de Delphes, à peine effleurés, comme la Pénélope, par la méditation intellectuelle, tous ces personnages de marbre ou de bronze paraissent heureux de vivre et naïvement fiers de leur beauté. Les artistes de ce temps surent éviter tout entraînement vers l'étude des formes qui leur

paraissaient dépourvues d'harmonie. Un instinct secret les avertissait que la laideur était une erreur de la nature. Dans cet amour exclusif du beau, ils surent pourtant rester simples et vrais, parce qu'ils ne perdirent jamais le contact de la réalité.

Vérité et simplicité, voilà l'idéal qui renouvelle la statuaire grecque, attardée, au temps des guerres médiques, dans la routine ionienne. Une transformation analogue se produit dans la sculpture décorative. Ces grandes compositions, frontons ou métopes qui ornaient les temples, n'apparaissent guère que comme des travaux de seconde main, œuvre de marbriers qui utilisent les motifs principaux de la plastique de leur temps. D'Égine à Olympie, nous avons suivi le progrès de ces tendances réalistes de l'art contemporain, et dans les marbres d'Olympie nous avons reconnu déjà l'ébauche de la décoration du Parthénon.

Ainsi, les sculpteurs de la génération préclassique furent véritablement des Précurseurs. Dans la statuaire proprement dite et dans la sculpture décorative, on saisit les liens qui les unissent à Phidias, à Myron et à Polyclète. Ce n'est point rabaisser ces illustres artistes que de dire qu'ils eurent des maîtres et qu'ils leur doivent beaucoup ; au contraire, on se fait une idée beaucoup plus juste de leur génie, quand on les considère non point comme des figures isolées dont l'apparition fut inattendue, mais comme les héritiers d'une tradition qui les a formés. Leur originalité n'en reste pas moins entière. Si l'art des Précurseurs paraît plein de fraîcheur et de spontanéité, il manque aussi un peu d'idéal ; et l'on sait comment Phidias, sans s'écarter de la nature, corrigera les tendances trop réalistes de ses maîtres.

L'influence exercée par ces artistes se fit sentir dans la

Grèce tout entière. Dans un groupe de populations unies entre elles par les liens d'une civilisation commune, comme l'était alors le monde grec, Athènes devint un foyer d'art dont le rayonnement s'étendit sur tous les pays d'alentour. Les ateliers provinciaux, où, pendant tout le VIe siècle, avait sévi le goût ionien, s'ouvrent tout grands aux modèles attiques. Un groupe intéressant de bas-reliefs, trouvés en Sicile, en Thessalie, en Lycie, nous montrent que, dans ces régions, le style attique en sculpture avait, après les guerres médiques, remplacé le style ionien. Si nous avions conservé, de cette époque, des marbres provenant des autres régions du monde grec, nous pourrions, sans doute, suivre partout l'expansion de l'art attique. A défaut de grandes sculptures, nous avons encore les reliefs qui décorent les monnaies de ce temps. Dans toutes les villes grecques, de la mer Tyrrhénienne à la mer Égée, de la Thrace à l'Afrique, on voit les graveurs s'inspirer, pour les types monétaires, des compositions des maîtres attiques, peintres ou sculpteurs. Ainsi, avant Phidias, l'hellénisme tout entier avait déjà les regards tournés vers Athènes, et puisait, comme à une source pure, au trésor de ses immortelles créations.

TABLE DES ABRÉVIATIONS DES OUVRAGES CITÉS

AEMOE = Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Œsterreich-Ungarn.
AM = Athenische Mittheilungen.
AZ = Archäologische Zeitung.
Amelung, Führer = Führer durch die Antiken in Florenz.
BB = Denkmäler griech. und röm. Skulptur, unter Leitung von H. Brunn, herausgegeben von F. Bruckmann.
BCH = Bulletin de correspondance hellénique.
BCR = Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma.
Brunn, GK² = Geschichte der Griech. Künstler, 2e Auflage.
Collignon, SG = Histoire de la sculpture grecque.
EV = Arndt et Amelung, Photographische Einzelverkauf.
Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse = Die Gipsabgüsse der antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt.
Helbig, Führer² = Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 2e Auflage.
Jahrbuch = Jahrbuch des Kais. Deutschen Archäol. Instituts.
JHS = Journal of hellenic Studies.
Löwy, IGB = Inschriften Griech. Bildhauer.
MW = Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik.
MP = Traduction anglaise du précédent ouvrage, Masterpieces of Greek Sculpture.
Münch. Sitzungsb = Sitzungsberichte der philosoph. philolog. u. der histor. Classe der K. b. Akademie der Wissenschaften zu München.
Olympia = Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reisch veranstalteten Ausgrabung.
Overbeck, SQ = Die antiken Schriftquellen zur Gesch. der Bildenden Künste bei den Griechen.
Overbeck, GP⁴ = Geschichte der Griech. Plastik, 4e Auflage.
REG = Revue des Études grecques.
RM = Römische Mittheilungen.
WPB = Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin.
WPH = Programm zum Winckelmannsfeste, Halle.

TABLE DES GRAVURES

LES TYRANNICIDES.

LES FIGURES NUES.

L'AURIGE DE DELPHES.

LES FIGURES DE FEMMES DRAPÉES.

LES CHEVAUX.

LES BAS-RELIEFS.

LA SCULPTURE DÉCORATIVE.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES MONUMENTS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

1504-01. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.

CORBEIL. — IMPRIMERIE ÉD. CRÉTÉ



